

ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
KOMMISSION FÜR BYZANTINISTIK

CORPUS SCRIPTORUM DE RE MUSICA

BAND III

HIERONYMOS TRAGODISTES

Über das Erfordernis von Schriftzeichen
für die Musik der Griechen

Herausgegeben von

BJARNE SCHARTAU



VERLAG DER
ÖSTERREICHISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
WIEN 1990

AF 1283 LID

UNION ACADEMIQUE INTERNATIONALE

**MONUMENTA
MUSICAE BYZANTINAE**

A CARSTEN HØEG CONDITA

EDIDERUNT

ENRICA FOLLIERI · HENRIK GLAHN · CHRISTIAN HANNICK

KENNETH LEVY · JØRGEN RAASTED · GÜNTHER ZUNTZ

UNA CUM ARCHIMANDRITA CRYPTENSI

CORPUS SCRIPTORUM DE RE MUSICA

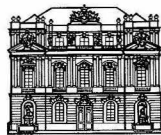
sumptibus

Academiae scientiarum Austriacae

HERIBERTI HUNGER

consilio editum

volumen III

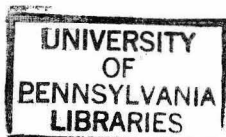


VERLAG DER
ÖSTERREICHISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
WIEN 1990

PAF 1283 L19

Vorgelegt von w. M. HERBERT HUNGER in der Sitzung am 4. November 1987

Gedruckt mit Unterstützung
durch den Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung



Alle Rechte vorbehalten
ISBN 3-7001-1772-8
Copyright © 1990 by
Österreichische Akademie der Wissenschaften
Wien
Druck: Ernst Becvar, A-1150 Wien

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	7
Abkürzungsverzeichnis	8
I. Einleitung: Hieronymos Tragodistes und seine Lehrschrift	11
1. Der Verfasser des Traktates	13
2. Die Lehrschrift	14
3. Handschriftliche Überlieferung	23
Appendix: Die Handschriften des Hieronymos Tragodi-	
stes	28
4. Zur Edition	32
II. Text und Übersetzung	33
III. Kommentar	93
IV. Tafeln	115
V. Indices	117
1. index vocum	119
a) Epistula dedicatoria	119
b) Tractatus	123
2. index terminorum	134
3. index nominum	135
4. index codicum	137

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

- ARIST. QUINT., De Musica ... ARISTIDES QUINTILIANUS, De Musica. Ed. R. P. WINNINGTON-INGRAM (*Bibliotheca Teubneriana*). Leipzig 1963.
- ARISTOXENOS, Harmonica ... The Harmonics of Aristoxenus. Ed. with Translation, Notes, Introduction and Index of Words by H. S. MACRAN. Oxford 1902.
- BENEŠEVIČ ... Catalogus codicum manuscriptorum graecorum qui in monasterio Sanctae Catharinae in Monte Sina asservantur. Tomus I: Codices manuscripti notabiliores ... ab archimandrita Porphyrio (Uspenski) descripti. Porphyrii descriptionem in ordinem redactam atque suppletam edidit V. BENEŠEVIČ. Petropoli 1911. – Catalogus codicum manuscriptorum graecorum qui in monasterio Sanctae Catharinae in Monte Sina asservantur. Tomus III pars I. Codices numeris 1224–2150 signati. Ed. V. BENEŠEVIČ. Petropoli 1917.
- MANUEL BRYENNIOS, Harmonica ... G. H. JONKER, The Harmonics of Manuel Bryennius. Groningen 1970.
- CFHB ... *Corpus fontium historiae byzantinae* 1967ff.
- CHATZEGIAKUMES I. ... M. K. CHATZEGIAKUMES, Μουσικά χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453–1832) I. Athen 1975.
- CHRYSANTHOS, Εισαγωγή ... ΕΙΣΑΓΩΓΗ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς συνταχθεῖσα πρὸς χρῆσιν τῶν σπουδαζόντων αὐτὴν κατὰ τὴν νέαν μέθοδον, παρὰ Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτων. Paris 1821.
- CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν ... CHRYSANTHOS, Erzbischof v. Dyrrhachion, aus Madyta, Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς. Triest 1832 (ND Athen 1977).
- MANUEL CHRYSAPHES ... The Treatise of Manuel Chrysaphes, the Lampadarios: On the Theory of the Art of Chanting and on certain Erroneous Views That Some Hold About it. Text, Translation and Commentary by D. E. CONOMOS (CSRM 2). Wien 1985.
- CIMAGL ... *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge grec et latin*. Kopenhagen, 1969ff.
- CSRM ... *Corpus scriptorum de re musica (MMB)*. Wien, ab 1985.
- FLOROS, Neumenkunde ... C. FLOROS, Universale Neumenkunde I–III. Kassel 1970.

- FOLLIERI, Initia hymnorum ... H. FOLLIERI, Initia hymnorum ecclesiae graecae I-V/1-2 (*Studi e testi* 211-215 bis). Città del Vaticano 1960-1966.
- GABRIEL HIEROMONACHOS ... GABRIEL HIEROMONACHOS. Abhandlung über den Kirchengesang. Herausgegeben von Ch. HANNICK und G. WOLFRAM (*CSRM* 1). Wien 1985.
- GROVE ... The New Grove Dictionary of Music and Musicians ed. by STANLEY SADIE. London-Washington-Hong Kong 1980.
- HANNICK, Antike Überlieferungen ... Ch. HANNICK, Antike Überlieferungen in der Neumeneinteilung der byzantinischen Musiktraktate. *JÖB* 26 (1977) 169-184.
- HANNICK, Byz. Musik ... Ch. HANNICK, Byzantinische Musik, in: H. HUNGER, Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner II (*Byzantinisches Handbuch im Rahmen des Handbuchs der Altertumswissenschaften* V/2). München 1978, 181-218.
- HARDT ... Catalogus codicum manuscriptorum graecorum Bibliothecae Regiae Bavaricae ... ab Ign. HARDT, Tom. II. München 1806.
- HEIBERG, Anonymi ... Anonymi Logica et Quadrivium cum Scholiis Antiquis edidit J. L. HEIBERG (*Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab. Historisk-filologiske Meddelelser* XV, 1). Kopenhagen 1929.
- JAN ... C. JANUS, Musici scriptores graeci. Leipzig 1895.
- JÖB ... *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*. Wien 1951ff.
- LEHMANN, Fuggerbibliotheken ... P. LEHMANN, Eine Geschichte der alten Fuggerbibliotheken I-II. Tübingen 1956, 1960.
- LSJ ... A Greek-English Lexicon, compiled by H. G. LIDDELL-R. SCOTT-H. St. JONES. Oxford ⁹1968.
- MMB ... *Monumenta Musicae Byzantinae*. Kopenhagen 1935ff.
- MR I-VI ... *Μηναῖα τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ* I-VI (Sept.-Aug.). Rom 1889-1901.
- NAJOCK, Drei anonyme ... D. NAJOCK, Drei anonyme griechische Traktate über die Musik. Eine kommentierte Neuausgabe des Bellermannschen Anonymus (*Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten* 2). Göttingen 1972.
- NAJOCK, Anonyma de musica ... Anonyma de Musica Scripta Bellermanniana ed. D. NAJOCK. Leipzig 1975.
- PACHYMERES, Quadrivium ... P. TANNERY, Quadrivium de Georges Pachymère ou ΣΥΝΤΑΓΜΑ ΤΩΝ ΤΕΣΣΑΡΩΝ ΜΑΘΗΜΑΤΩΝ ἀριθμητικῆς, μουσικῆς, γεωμετρικῆς καὶ ἀστρονομίας. Texte révisé et établi par E. STEPHANOU (*Studi e testi* 94). Città del Vaticano 1940.

- PLP ... Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit, erstellt v. E. TRAPP e. a. Wien, seit 1976.
- RAASTED, Intonation formulas ... J. RAASTED, Intonation formulas and modal signatures in Byzantine musical manuscripts (*MMB Subs.* 7). Kopenhagen 1966.
- RAASTED, Hagiopolites ... The Hagiopolites. A Byzantine Treatise on Musical Theory. Preliminary Edition by J. RAASTED (*CIMAGL* 45). Kopenhagen 1983.
- REB ... Revue des Études Byzantines. Paris 1949ff.
- SOPHOCLES, Lexicon ... Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods (from B.C. 146 to A.D. 1100) by E. A. SOPHOCLES. New York 1900.
- STATHES, I manoscritti ... Gr. Th. STATHES, I manoscritti e la tradizione musicale bizantino-sinaitica (Contributo alla storia di musica bizantina). *Θεολογία* 43 (1972) 271–308 (Sonderdruck mit eigener Paginierung).
- STATHES, Ἀναγραμματισμοί ... Gr. Th. STATHES, Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς βυζαντινῆς μελοποιΐας (*Ἰδρυμα τῆς βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Μελέται* 3). Athen 1979.
- STRUNK, Source Readings ... Source Readings in Music History From Classical Antiquity through the Romantic Era Selected and Annotated by O. STRUNK. New York 1950.
- STRUNK, A Cypriote ... O. STRUNK, A Cypriote in Venice. In: Natalicia Musicologica Knud Jeppesen oblata. Kopenhagen 1962, 101–113.
- TARDO, L'antica melurgia ... L. TARDO, L'antica melurgia bizantina nell'interpretazione della scuola monastica di Grottaferrata. Grottaferrata 1938.
- THIBAUT, Monuments ... J. B. THIBAUT, Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'église grecque. St. Pétersbourg 1913. (ND Hildesheim 1976).
- WELLESZ, History ... E. WELLESZ, A history of Byzantine Music and Hymnography. Oxford² 1961.
- WELLESZ, Hymnen Sept. ... E. WELLESZ, Die Hymnen des Stichera-rium für September (*MMB Trans.* 1). Kopenhagen 1936.
- ZARLINO, Ist.harm. ... Istitutioni harmoniche del rev. Messere GIOSEFFO ZARLINO da Chioggia etc. etc. In Venetia appresso Francesco dei Franceschi Senese. M. D. LXXIII (Erstausgabe 1558!). Photo-mechanischer ND (Gregg Press Ltd. 1966) der Ausgabe 1573.

1. DER VERFASSER DES TRAKTATES

Venice rescued Greek intellectual life by welcoming Greek students to its own libraries and to its University of Padua.

(Steven Runciman, *The Great Church in Captivity*, 225)

Über Hieronymos¹ aus Zypern, Τραγωδιστής („Sänger“), wie er sich in der Überschrift seines musikwissenschaftlichen Traktates nennt, wissen wir nicht besonders viel. Sowohl sein Geburts- als sein Todesjahr bleiben unbekannt, aber die Chronologisierung eben der Periode seines Lebens, die wir verhältnismäßig gut kennen, erlaubt zweifelsohne gewisse Rückschlüsse (vgl. unten, 2: Die Lehrschrift, S. 20–21).

Die Auskünfte, die er in seinem Widmungsschreiben an einen Kardinal (vielleicht Alvise Cornaro²) mitgeteilt hat, betreffen ausschließlich seinen Aufenthalt in Italien *studiorum causa*. Und auch diese Auskünfte sind spärlich und nicht sehr aufschlußreich. Er hat zur Zeit der Abfassung des Widmungsbriefes „vor neun Jahren“ sein Vaterland³ verlassen und ist nach Italien gereist. Sein Aufenthalt zu Venedig hat etwa

¹ Der Name Hieronymos (Geronymos) ist ziemlich ungewöhnlich in Griechenland. Auf Zypern dagegen scheint er häufiger vorzukommen. Vielleicht deswegen, weil der *Doctor Ecclesiae* ein Freund des Nationalheiligen Epiphánios von Salamis gewesen ist? – Zum Namen Hieronymos, vgl. *PLP* 4, Nr. 8137–8143 (S. 111–12), und ferner Kaisarios Dapontes (18. Jh.), *Ἱστορικὸς κατάλογος* (K. N. SATHAS, *Μεσαιωνικὴ βιβλιοθήκη* III, Venedig 1872, 108): *Ἱερώνυμος Κύπριος, ἐπίσημος διὰ μάθῃσιν, ἀπὸ Βιζύης Νικομηδείας ὁ νῦν*.

² STRUNK, *A Cypriote* 112: Alvise Cornaro (1517–1584); Kardinal 1551.

³ Nach der Schlußschrift in der Hs. Paris. gr. 1770 (s. weiter unten, 3: Handschriftliche Überlieferung, Appendix, S. 28–29) aus Παπποπατρία (?), Zypern. Die *bequemste* Interpretation des Ausdruckes ἐκ τε παπποπατρίας wäre selbstverständlich „aus Paphos“ (ἐκ Πάφου πατρίδος). Die bequemste, gewiß, aber auch die *richtige*? Sein Lehrmeister in der traditionellen griechischen Kirchenmusik scheint der Priester Konstantinos Phlakis oder Phlaggis, dessen Name wenigstens aus den Hss. Sinai, gr. 292 (BENEŠEVIČ), Lesbos, Leimonos 240 und Athous Kutlum. 427 bekannt ist (s. weiter unten, S. 30–31), gewesen zu sein.

drei Jahre gedauert, und die übrige Zeit hat er am „Gymnasium“ (an der Universität) von Padua verbracht. In Venedig hat er bei dem berühmten Gioseffo Zarlino⁴, dem Verfasser des grundlegenden musiktheoretischen Werkes *Istitutioni harmoniche* (Erstausgabe 1558) sehr gründlich Theorie und Komposition studiert. Die meisten übrigen Informationen über unseren Hieronymos sind aus den Nachworten in den von ihm kopierten Handschriften zu erschließen. Dazu kommen vereinzelt weitere Auskünfte, insbesondere betreffs seines Aufenthaltes in Augsburg (ca. 1558–59) und seiner Beziehungen zum führenden Handelshaus der Zeit, der Fugger-Dynastie⁵.

Die Bilanz ist aber keineswegs erfreulich: Hieronymos bleibt eine ziemlich schattenhafte Gestalt, die uns, abgesehen von seinem einzelstehenden Traktat über musikalische Notation, vor allem als griechischer Berufskopist und Handschriftenhändler im Westen um die Mitte des 16. Jhs. bekannt ist.

2. DIE LEHRSCHRIFT

Schon im Jahre 1931 hatte Professor CARSTEN HØEG während seines kurzen Aufenthaltes auf dem Berge Sinai Gelegenheit, den Traktat des Hieronymos im Original einzusehen. Seitdem war es seine Absicht, einen Bericht über den Text (und vielleicht zugleich eine vollständige Ausgabe) zu publizieren; aber seine Pläne sind, aus verschiedenen Gründen, niemals realisiert worden.

⁴ Über Messere Gioseffo Zarlino da Chioggia (1517–1590), s. GROVE, Vol. 20, 646–649, mit einem Porträt, Reproduktion einer Seite der „*Istitutioni harmoniche*“ und erschöpfenden Literaturangaben. Vgl. STRUNK, Source Readings 228–261 (ausgewählte u. kommentierte Abschnitte aus den *Istitutioni harmoniche* III & IV ins Englische übersetzt). Prof. Strunk bezeichnet hier (S. 228) Zarlino als „easily the most influential personality in the history of musical theory from Aristoxenus to Rameau“!

⁵ LEHMANN, Fuggerbibliotheken I, 68.112–114, 116, 135. Laut Lehmann ist unser Hieronymos mit der Signatur *Cyp.* im Katalog der griechischen Handschriften der Fugger-Sammlungen (Rom, Palat. lat. 1916, F. 530 sqq. LEHMANN, Fuggerbibliotheken II, 79–105) zu identifizieren: „... und das steht für mich fest, daß alle gekennzeichneten *Cyp.*-Handschriften Ulrich Fugger bzw. seinem Agenten dank der Sammeltätigkeit des Hieronymus Tragodistes Cyprius zukamen“. (I, 114). Dies dürfte bedeuten, daß Hieronymos Tragodistes für die Lieferung von nicht weniger als ca. 90 *Codices graeci* verantwortlich war.

In den Monaten Mai und Juni des Jahres 1958 konnte auch Professor OLIVER STRUNK die Handschrift *in situ* besichtigen und späterhin seine Beobachtungen mit Hilfe eines Mikrofilms der Library of Congress (Washington) weiter verwerten. Etwa ein Jahr nach Høegs Ableben hat STRUNK in der Festgabe für Knud Jeppesen die Ergebnisse seiner Forschungen mit seiner üblichen musterhaften *brevitas* der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt⁶.

Vom rein musikologischen Gesichtspunkt aus betrachtet war aus dem Traktat des Hieronymos schon damit im Grunde genommen kaum Weiteres zu machen. Die Analysen und Ergebnisse von STRUNK sind als mehr oder weniger endgültig zu betrachten, und die folgenden Bemerkungen über die Lehrschrift basieren überwiegend auf seinem Artikel.

Die Lehrschrift als ganzes charakterisiert er wie folgt: „As a contribution to the theory of Byzantine music, it scarcely deserves our notice, remaining, as it were, an idle and somewhat quixotic speculation. Nevertheless it has a decided interest. It tells us how the notation of Byzantine chant looked to an intelligent and cultivated Greek who had become thoroughly familiar with the theory and practice of Western music as it was taught in the Venice of Zarlino's day. Since it makes systematic use of Western terminology, it answers for us several questions not answered by other writings on its subject. Finally, it throws an unexpected light on a series of observations made by Zarlino himself.“⁷

Laut STRUNK ist die Voraussetzung für die von Hieronymos Tragodistes vorgeschlagene Notationsreform ein diatonisches System, und zwar das diatonische System seines Lehrmeisters ZARLINO mit seiner Einteilung in größere und kleinere Töne⁸. Die Neumen, die in der traditionellen Notation die Funktion von Intervallzeichen und nicht von Zeichen zur Angabe der absoluten Tonhöhe (*pitch*) haben, bezeichnen im System des Hieronymos genau gemessene Intervalle und nicht Schritte oder Sprünge, deren Messung mit ihrer Position innerhalb des Systems wechselt.

Bei Hieronymos bedeutet Oligon somit einen Halbton im Aufsteigen, Oxeia einen Ganzton im Aufsteigen, Apostrophos einen Halbton

⁶ STRUNK, A Cypriote, passim.

⁷ STRUNK, A Cypriote 102.

⁸ Vgl. STRUNK, Source Readings 237, Anm. 13: „In Zarlino's scale the minor tones are those from *d* to *e* and from *g* to *a*, all the others are major, including the tone *b*-flat to *c*.“

im Absteigen, und das neugebildete Zeichen *Oxeiapostrophos* einen Ganzton im Absteigen. Oxeia und Oxeiapostrophos liegen in zwei Gestalten vor, eine für die größeren und eine für die kleineren Töne. Ison und die 4 Pneumata (Kentema, Hypsele, Elaphron und Chamele) haben für Hieronymos denselben Wert wie im traditionellen System. Um die große bzw. kleine Terz zu bezeichnen, braucht er nur Kentema mit Oligon bzw. mit Oxeia zu verbinden. Das einfache Elaphron – von Hieronymos *Elaphroligon* genannt – bezeichnet die kleine Terz im Absteigen, und das neue Zeichen *Elaphroxieion* die große Terz im Absteigen. Alle diese Zeichen, allein stehend und in verschiedenen Kombinationen, werden im kleinen Übungsbeispiel am Ende des Traktates exemplifiziert (29^v–30^r = S. 91sq. der vorliegenden Edition).

Betreffend Hieronymos' Reformvorschlag zu den Intervallzeichen zieht Strunk folgenden Schluß: „In so far as it gives to the neumes representing melodic progressions a meaning in terms of precisely measured intervals, the notation of Hieronymus constitutes a radical departure.“⁹ Und er geht weiter: „Not less radical are its provisions for the precise measurement of time“ – also die Mittel zur präzisen Zeitangabe.

Jedes Intervallzeichen wird von einem Hilfszeichen zur Angabe seiner Länge (Dauer) begleitet. Die drei, die am meisten verwendet werden, sind Argon, das bei Hieronymos der *Semibreve*, wie Tzakisma der *Minima*, und Gorgon der *Semiminima* entspricht. Von Argon bzw. Gorgon aus konstruiert Hieronymos ein System der Zeitangaben, das von der *Massima con punto* (Oktargon + Isotetrargon) bis zur *Semichroma*/*Semifusa* (Oxydigorgon) reicht. Wenn diese Zeichen allein stehen (und folglich keine Intervallzeichen begleiten), sind sie als Pausen zu verstehen. In einigen dieser Angaben antizipiert unser Hieronymos einen CHRYSANTHOS von Madyta um fast 300 Jahre, desgleichen auch bei der Erfindung der Zeichen *Diargon* (bei Hieronymos Disargon) und *Digorgon* mit ihren Bezeichnungen. (Einige der Zeichen zur Angabe der Dauer wie Bareia und Diple – im System des Hieronymos erstere dem *Punto*, letztere der *Coronata* (*Fermata*) entsprechend – werden auch auf fol. 29^v–30^r = S. 91sq. der vorliegenden Ausgabe illustriert).

Außerdem hat Hieronymos ein System zur Äquivalierung der Akzidenzen (Versetzungszeichen), Schlüssel und Zeitsignaturen der *Mensuralis* erfunden.

⁹ STRUNK, A Cypriote 103.

Phthora:

Von den Phthorai des traditionellen Systems¹⁰ verwendet Hieronymos nur ein der $\nu\alpha\upsilon\acute{\alpha}$ -Phthora des Tritos ähnliches Zeichen, das die Funktion des westlichen *b-molle* hat (Abh. Z. 480 sqq.).

Diesis:

Hieronimos hat hier fünf Zeichen erfunden: *Isoligophthoron*, das teils einen kleinen chromatischen Halbton, teils die größere enharmonische Diese, beide im Aufsteigen, ausdrückt; *Isophthorapostrophon*, das teils einen kleinen chromatischen Halbton, teils die größere enharmonische Diese, beide im Absteigen, ausdrückt; *Anomiphonophthoron* für die kleinere enharmonische Diese im Aufsteigen, und das umgekehrte Zeichen *Katomiphonophthoron* für die kleinere enharmonische Diese im Absteigen (Abh. Z. 491 sqq.). Hierzu kommt noch das „*My-Phi*“, das als allgemeine oder gemeinsame Halbton-Angabe, aber doch insbes. der diatonischen Gattung angehöriges Zeichen beschrieben wird. Es kann, wie *Anomiphonophthoron*, auch umgekehrt stehen (Abh. Z. 502 sqq.).

Schlüssel:

Eine echte Neuschöpfung ist die Ersetzung der traditionellen Modalsignaturen durch Schlüssel (Abh. Z. 546 sqq.). Die griechischen Großbuchstaben K, Φ und Γ bekommen dieselbe Funktion wie die drei üblichen Schlüssel des westlichen Mensuralnotationssystem:

K = C-Schlüssel

Φ = F-Schlüssel

Γ = G-Schlüssel

Das Intervall zwischen der Tonhöhe (*pitch*), die vom Schlüssel angegeben wird, und der anfänglichen Tonhöhe der Melodie wird daher in der üblichen Weise, d. h. mittels eines oder mehrerer Intervallzeichen (in Kombinationen), angegeben. Wenn eine Phthora nach einem Schlüssel steht, wird die Tonart transponiert; nichttransponierte Tonarten nennt Hieronymos „diatonisch“ oder „natürlich“, transponierte nennt er „phthorisch“.

Zeitsignaturen

== bedeutet *tempus imperfectum diminutum* ϕ

|c| bedeutet *tempus perfectum diminutum* ϕ

¹⁰ Vgl. TARDO, L'antica melurgia 153.

Aus der von Hieronymos vorgeschlagenen Notationsreform folgt Strunk im allgemeinen: „What Hieronymus proposes is in effect that the notation of Byzantine chant be made capable of expressing everything that can be expressed in Western notation; in addition, it implies that to do this is in itself enough and that all aspects of the Byzantine notation that have no Western counterparts are superfluous and susceptible of elimination.“¹¹ Dies bedeutet, daß unser Hieronymos von den etwa 50–60 einfachen und zusammengesetzten Zeichen der Papadiken nur 15 beibehält. Er erwähnt zwar beiläufig einige weitere Zeichen, Petasthe, Pelasthon, Kuphisma, Hyporrhoe, Kratemohyporrhoon (oder Kratemokatabasma), aber er betont, daß die Erörterung dieser und ähnlicher Zeichen für seinen Zweck belanglos ist.

Die Originalkomposition des Hieronymos am Ende des Traktates ist eine vierstimmige Vertonung des letzten τροπάριον (εἰρμός) „Ὡ Πάσχα τὸ Μέγα“ der neunten Ode des *Canon Paschalis* Ἀναστάσεως ἡμέρα des JOHANNES VON DAMASKOS. Drei der vier Stimmen sind in der *Mensuralis*, der Tenor in Hieronymos' eigener Notation geschrieben. Die Tonart ist ἤχος α' (κύριος) φθορικώς („transponiert“). (STRUNK bemerkt, daß Hieronymos, strenggenommen, das plagale Register verwendet, wo die Tradition das authentische verlangt.) Alle Stimmen, einschließlich des Tenors, sind frei komponiert¹²; Hieronymos hat also keine der traditionellen Melodien¹³ benutzt und damit die moderne Forschung der möglichen Einsicht in seine rhythmische und harmonische Behandlung eines byzantinischen Materials nach westlichen Prinzipien beraubt. Wie man aus Strunks Transkription¹⁴ sehen kann, ist die Komposition des Hieronymos ein nettes, aber auch völlig konventionelles Stücklein *in modum Gabrieli*.

Zur Diatonik

Die Beweisführung für die fundamental diatonische Natur des „klassischen“ byzantinischen Gesanges im Gegensatz zum heutigen post- oder neobyzantinischen System, bekanntlich ein Hauptanliegen der Väter

¹¹ STRUNK, A Cypriote 104.

¹² Hieronymos hätte hier dem Ratschlag des Zarlino (*Ist. harm.* III,40: 222): „Primieramente ... fà dibisogno di ritrouar vn Tenore di qual si voglia Canto fermo, il quale sia il Soggetto della Compositione ...“ folgen können! (Vgl. STRUNK, Source Readings 244).

¹³ WELLESZ, History 222.

¹⁴ STRUNK, A Cypriote 105; S. 115 der vorliegenden Edition.

der *Monumenta Musicae Byzantinae*, WELLESZ, TILLYARD und HØEG, bleibt es heute noch für die Mehrzahl der nichtgriechischen Spezialisten¹⁵. STRUNK fand gerade im Traktat des Hieronymos „unambiguous supporting testimony“¹⁶ für die diatonische These. „... we may certainly infer from his observations that the Byzantine chant he knew was fundamentally diatonic, even though we may hesitate to understand the term ‚diatonic‘ in the precise sense in which it was understood by Hieronymus and his teacher“¹⁷. Nirgendwo im Traktat erwähnt Hieronymos eine nicht diatonische Möglichkeit; seine Reformvorschläge sind, laut STRUNK, mit den Systemen der späteren byzantinischen Theorie und Praxis durchaus unvereinbar. Und wenn er die Solmisationssilben *ut re mi fa* erwähnt (Abh. Z. 361 sqq.), überschreibt er sie (um sie seinen Landsleuten begreiflich zu machen) mit den respektiven byzantinischen Modalsignaturen. Über *ut-re* schreibt er die Signaturen des Plagios Tetartos und des Protos; über *re-mi* diejenige des Plagios Protos und des Deuterios, und über *mi-fa* die Signaturen des Plagios Deuterios und des Tritos.

¹⁵ S. z. B. WELLESZ, Hymnen Sept. XXIX: „Die Melodien sind, wie Tillyard und ich mehrfach dargelegt haben, in der ursprünglichen diatonischen Form aufgezeichnet, so wie sie vor dem Eindringen des arabo-türkischen Einflusses gesungen wurden. (...). Diese Art der Übertragung dürfte bei denjenigen Forschern Befremden erregen, die aus der gegenwärtigen Praxis der griechischen Kirche, in der sie aufgewachsen sind, Schlüsse auf die des Mittelalters zu ziehen geneigt sind.“ Vgl. auch OSKAR FLEISCHER, *Die spätgriechische Tonschrift*, Berlin 1904, 43: „Die Tonarten der Lateiner bauen sich ebenso wie die byzantinischen ausschließlich auf den diatonischen Tönen auf ...“. S. ferner den wichtigen Beitrag von OLIVER STRUNK, *The Tonal System of Byzantine Music. The Musical Quarterly* 28 (1942), 190–204. Neudruck in: *Essays on Music in the Byzantine World*, New York 1977, 3–18, wo es S. 16 unter anderem heißt: „... the tonal system of the medieval Byzantine chant is a wholly diatonic one, its central octave having the internal structure of our diatonic octave *D* to *d*“ sowie S. 3 daselbst. Vgl. auch RAASTED, *Intonation formulas* 7. – In den jüngsten Jahren hat JØRGEN RAASTED mehrfach die traditionsübliche Auffassung der „Monumentisten“ in Frage gestellt. So in seinem „Thoughts on a Revision of the Transcription Rules of the *Monumenta Musicae Byzantinae*“, *CIMAGL* 54 (1987), 13–38, und „Chromaticism in Medieval and Post-Medieval Byzantine Chant. A New Approach to an Old Problem“, *CIMAGL* 53 (1986), 15–36; im letzteren findet man auch bibliographische Hinweise auf weitere Arbeiten RAASTEDS auf diesem Gebiet.

¹⁶ STRUNK, A Cypriote 106.

¹⁷ Ebenda.

Wie STRUNK es selbst formuliert, braucht dies natürlich nicht unbedingt zu bedeuten, daß die Tonhöhen, die von diesen Signaturen vertreten werden, mit den spezifischen Tonhöhen von *C, D, E* und *F* (oder *G, a, h, c* wenn man den Protos von *a* rechnet) gleichgesetzt werden müssen. Es bedeutet aber, daß die von diesen Signaturen repräsentierten Tonhöhen eine Reihe dieses Typus bilden; das haben die Pioniere der byzantinischen Musikforschung *a priori* postuliert. Hier findet man also, gemäß STRUNK, den unzweideutigen Beweis zur Unterstützung der eigenen Hypothese: eine vielleicht etwas zu optimistische Schlußfolgerung!

Zur Verwendung „klassischer“ Terminologie

Im großen und ganzen darf man wohl feststellen, daß der Traktat des Hieronymos eine griechisch geschriebene westliche Arbeit in der humanistischen Tradition der Renaissance darstellt. Die vereinzelte Verwendung, insbes. im späteren Teil des Traktates, gewisser Termini aus der eigentlichen altgriechischen Musiktheorie – einschließlich Pachymeres und Bryennios – (vgl. insbes. den Kommentar zu 96, 491sq., 518sq. und 557) erscheint eher als eine Art Patinierung, um den Eindruck der Gelehrsamkeit des Verfassers zu untermauern. Bedient sich doch auch sein Lehrmeister Zarlino, dem er in mancher Hinsicht genau folgt, in seinen gedruckten Arbeiten überall der „klassischen“ Terminologie, die er sich sehr gründlich (zuerst über BOETHIUS' *De Musica*, aber sicherlich auch direkt aus griechischen handschriftlichen Quellen – vgl. JAN XLVII, Anm. 1) angeeignet zu haben scheint. (Vgl. auch den Widmungsbrief, unten S. 34.)

Zur Datierung

Zur Datierung des Traktates hat STRUNK gewisse Schlußfolgerungen gezogen, die kaum anzufechten sind. Unser Hieronymos erwähnt nicht ausdrücklich das Ableben seines Lehrmeisters Zarlino; das heißt, daß der Widmungsbrief auf jeden Fall vor dem 4. Feber 1590 geschrieben wurde. Ferner wäre zu erschließen, daß der Traktat auch vor 1571, dem Jahr der *Ἀλωσις Κύπρου*, abgefaßt worden ist; denn man könnte sich kaum vorstellen, daß der Verfasser in einem Schreiben an einen Kardinal diese tragische Umwälzung in der Geschichte seiner Heimatinsel hätte unerwähnt lassen können. Ist doch die Vertreibung des katholischen Klerus aus Zypern eine Folge der türkischen Eroberung gewe-

sen!¹⁸ Wir können aber wahrscheinlich die Datierung noch weiter einengen, denn im achten Kapitel des vierten Teils von Zarlinos *Istitutioni harmoniche* (Erstausgabe 1558) „In qual maniera gli Antichi segnevano le Chorde de i loro Modi“ (376–378) findet sich, nach einer auf Boethius basierenden kurzgefaßten Erörterung über die Notationsformen der altgriechischen Musik, ein Passus über die byzantinische Neumenschrift, worin irrtümlich behauptet wird, daß in der (mittelbyzantinischen) Notation der Halbton vom Ganzton und die *Terza minor* von der *Terza maior* unterschieden wird und daß sämtliche Intervallzeichen mit Hilfszeichen zur Angabe der Zeitdauer versehen werden („alle quali tutte si aggiungono i loro tempi . . .“). Dies ist keine Beschreibung des „klassischen“ byzantinischen Systems, sondern ein Summarium der Theorien des Hieronymos! Für diesen Passus der *Istitutioni* war er also Zarlinos Gewährsmann, und das dürfte bedeuten, daß Hieronymos seinen Traktat noch vor 1558 vollendet hat.

Sprachliches, Stilistisches

Die Sprache des Hieronymos im Traktat ist als *grosso modo* einwandfreies „Humanistengriechisch“ zu charakterisieren¹⁹. Wenige Anomalien sind vor allem im außerordentlich gekünstelten Widmungsbrief in Form gewisser Anakoluthe zu vermerken. In morphologischer Hinsicht beherrscht unser Verfasser das volle Register, mit sämtlichen Partizipialformen, Verbaladjektiven und klassischem *Modus optativus*, und sein Wortschatz ist größer als der eines Manuel Chrysaphes oder eines Gabriel Hieromonachos (insges. 894 Lemmata, inklusive des Widmungsbriefes). Man merkt auch eine gewisse Vorliebe für Hyperklassizismen (wie das ionische ἀμαρτάσιν für ἀμαρταῖς im Widmungsbrief Z. 29; σμικρὸς f. μικρὸς, ξυμβάλει f. συμβάλει usw.). Ein lexikalisches Sonderkapitel ist natürlich seine neugebildete Terminologie mit quasiagglutinierenden Vokabeln, die bisweilen völlig groteske Dimensionen annehmen können (vgl. z. B. ἰσοδιαργοβαρισομόναργον 306, ἰσοκταργοβαρισοτέτραργον 327 usw.).

¹⁸ Vgl. z. B. R. JANIN, Art. Chypre, in: *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques* 12 (Paris 1953), insbes. Koll. 801–802.


¹⁹ Vgl. die Charakterisierung von Sprache und Stil des Gabriel Hieromonachos bei HANNICK, Byz. Musik 207; zu Manuel Chrysaphes, CONOMOS, Manuel Chrysaphes (*CSRM* 2) 30, wobei zu bemerken ist, daß beide Autoren einer rein kirchlichen Sprachwelt angehören, Hieronymos dagegen voll und ganz der Renaissance.

Übersicht über die neugebildete Terminologie des Hieronymos Tragodistes


(Die Zeilenzahlen in Parenthesen weisen auf das erste Vorkommen hin; ein Sternchen vor der Zahl = „kommt nur an dieser Stelle vor“.)

Intervallzeichen:


ἀπλοαπόστροφος (50) 

ὀξειαπόστροφος (50) 

βαρειαπόστροφος (*150)

ἐλαφρόλιγον (50) 


βαρειέλαφρον (*161)


ἐλαφρόξειον (50) 


βαρειελαφρόξειον (*162)


(Quantitative) Hilfszeichen: (alleinstehend auch in der Funktion von Pausezeichen!)


Zusammensetzungen mit:


γοργόν δίγοργον (76) 


ὀξυδίγοργον (76) 


ἀργόν δίσαργον (78) 


τρίσαργον (78) 



τέτραργον (78) 



πένταργον (78) 



ἑξαργον (79) 



ἑπταργον (79) 



ὀκταργον (79) 



ἴσον ἰσομόναργον (262)  = 




ἰσοτζάκισμα (280)  = 



ἰσόγοργον (286)  = 




ἰσοδίγοργον (289)  = 



ἰσοξυδίγοργον (*292)  = 




ἰσοδίσαργον (300)  = 

ἰσοδίσαργοβαρῖσομόναργον (*306)   = .


ἰσοτέτραργον (310)  = 


ἰσοτετραργοβαρισοδίσταργον (*316)   = 


ἰσόκταργον (*321)  = 


ἰσοκταργοβαρισοτέτραργον (*328)   = 



Zeichen für die Diesis:

ἰσολιγόφθορον (*493) 


ἰσοφθοραπόστροφον (*496) 

ἀνωμιφωνόφθορον (*499) 

κατωμιφωνόφθορον (*501) 

das „Hemephonon“ ($\mu + \varphi$) (592 sqq.)  

Zeichen für das *b-molle*:

φθορά  (480 & alibi insbes. 484–89)

Schlüssel:

$\left. \begin{array}{l} \text{K} \\ \text{\Phi} \\ \text{\Gamma} \end{array} \right\} \quad (550 \text{ sqq.})$

3. HANDSCHRIFTLICHE ÜBERLIEFERUNG

Der Traktat des Hieronymos Tragodistes ist uns nur aus der Handschrift Sinai, gr. 1764 bekannt. Es handelt sich, aller Wahrscheinlichkeit nach, um das *Autographon* des Verfassers²⁰ für eine Druckausgabe,

²⁰ Es ist nicht zu leugnen, daß die Unterschiede zwischen der Schrift auf den Fol. 5^r–31^r des Sinaiticus gr. 1764 auf der einen Seite und auf der anderen Seite der Schrift, die in den Specimina aus den autographierten Hss. des *Hieronymus Tragodistes Cyprius* vertreten ist, wenigstens auf den ersten Blick als erheblich erscheinen können. Im allgemeinen ließe sich wohl sagen, daß die Hand im Sinaiticus 1764, wenn auch wohlgepflegt und professionell, einen etwas derberen Eindruck macht als die der übrigen Hss.

Das Argument STRUNKS, A Cypriote 104, wenn er über die Notation der vierstimmigen Vertonung des Ὡ Πάσχα τὸ Μέγα am Ende des Traktates spricht, „That three of the four voices, which are arranged on opposite pages as in a choir-book, should be written in the conventional Western notation of the sixteenth century, obviously by a practised hand, is a compelling reason for

die er nicht zu Lebzeiten verwirklichen konnte. Seine Orthographie ist weitgehend einwandfrei und die Interpunktion sorgfältig, fast pedantisch (vgl. unten: 4. Zur Edition).

Die Handschrift

Sinai, gr. 1764

16. u. 17–18. Jh., Papier, 210 × 158 mm, 102 Bl.²¹ (Auskünfte über Wasserzeichen waren leider nicht erhältlich). Analyse der Schreiber-

supposing the Sinai copy of the treatise to be an autograph“, ist nicht unbedingt zwingend! Es gab zweifelsohne andere Kopisten, auch Griechen, die so etwas hätten schreiben können. Später (A Cypriote 113) erwähnt STRUNK die Vergleiche, die er selbst und Professor LEWIS LOCKWOOD zwischen Specimina aus dem Sinaiticus 1764 und den übrigen Handschriften angestellt haben, und folgert, daß „These dates (1545, 1558–59, Herausg.) confirm my own earlier inferences in a most satisfactory manner, and if one makes allowance for the slight changes that may take place in a man's writing habits over a period of fifteen years, one cannot doubt that the copyist of the MSS now in Paris, Munich and Rome was also the copyist of the first item in Sinai 1764 ...“. Herausg. fühlt sich, entgegen seinen recht axiomatischen Bemerkungen anderswo, nicht dermaßen überzeugt, daß er seinen gelegentlich auftauchenden Zweifel gegenüber der Identifikation unerwähnt lassen will. Doch natürlich wären die *in marg.* offensichtlich *a prima manu* eingetragenen Korrekturen (vgl. S. 32) am ehesten in einem Autorexemplar zu denken. Und wenn der Schreiber der einschlägigen Fol. des Sinaiticus 1764 nicht der Verfasser selbst gewesen ist, wer war er dann? Warum hätte ein Autor eines ungewöhnlichen und schwierigen Traktates, der selbst als erstrangiger Kopist bekannt war, das Reinschreiben seiner Arbeit einem Kollegen, auch nicht dem besten, anvertrauen sollen?

²¹ J. RAASTED, The Manuscript Tradition of the Hagiopolites: A Preliminary Investigation on Ancien Fonds Grec 360 and Its Sources. In: Überlieferungs-geschichtliche Untersuchungen, hrsg. FRANZ PASCHKE (*Texte u. Untersuchungen* 125), Berlin 1981, 471: „... written in the 16th century by different hands of which the first one belongs to one Hieronymos Tragoudistes ...; the other hands are contemporary or may be a little later.“ Demgegenüber steht RAASTED, Hagiopolites, 2, Anm. 1: „More likely written in the 18th century than earlier. In his Teubner edition of the Anonymi Bellermani, Najock describes the manuscript as *saec. XVI ut videtur variis manibus scriptus*: but the early date is only certain for the beginning, not for the folios 92^r sqq. – our present concern.“ Herausg. würde eine Datierung im 17. Jh. für den ganzen Teil nach F. 31 bevorzugen, aber ohne Auskünfte über Wasserzeichen läßt sich die Frage nicht entscheiden.

Die jüngsten Bemerkungen von J. RAASTED zum Sinaiticus gr. 1764 finden sich in seinem Aufsatz „Quis quid ubi quibus auxiliis ... Notes on the Transmission

hände (mit Ausnahme der Illuminationen des „Θεμελής“ (s. unten) und vereinzelter, offensichtlich späterer Eintragungen): 5^r–31^r Hieronymus Tragodistes Cyprius; 33^r–38^v zweite Hand; 39^r–89^r dritte Hand; 92^r–101^r vierte Hand. Zweite und dritte Hand könnten identisch sein. Die vierte Hand hingegen könnte kaum mit der zweiten und/oder dritten identisch sein.

Inhalt:

2 ^r	Zwei kurze Übungen zur Παραλλαγή.
2 ^v –3 ^v	Leer.
4 ^r	Der τροχός des Kukuzeles (vgl. z. B. TARDO, L'antica melurgia, 259).
4 ^v	Leer.
5 ^r –7 ^v	Hieronimos Tragodistes, Widmungsschreiben an einen Kardinal. <i>Inc.</i> Πολλῶν καὶ διὰ μακρῶν πολλάκις ... κτλ.
7 ^v	Ἱερωνύμου Τραγωδιστοῦ τοῦ Κυπρίου, Περὶ χρειᾶς μουσικῆς γραικῶν χαρακτήρων: – Προοίμιον <i>inc.</i> Μέλλοντας ἡμᾶς περὶ μουσικῆς χαρακτήρων ... κτλ. (Der Traktat mit Notenbeispielen endet Fol. 31 ^r .) ²²
31 ^v –32 ^v	Leer.
33 ^r –51 ^v	Ohne Überschrift; ein Komplex von ἐρωταποκρίσεις. <i>Inc.</i> Τί ἐστὶ προσφθία; ἀπόκρισις· διάτασις ... κτλ. (Vgl. RAASTED, Hagiopolites 90, Anm. 4.)
52 ^r	Ἐκ τῆς μουσικῆς συντεθεῖσα φωναῖον (<i>sic</i>) μέθοδος ἡκριβωμένη, ποιηθεῖσα παρὰ τῶν ἁγίων πατέρων καὶ ποιητῶν κυρ Κοσμᾶ καὶ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ καὶ Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου. <i>Inc.</i> Ἰστέον ὅτι τὸ ἴσον ... κτλ.
52 ^v	Παραλλαγή des Johannes Laskaris, signiert χειρ Θεμελῆ. (Vgl. <i>Studies in Eastern Chant</i> 2, Abb. 2.)
53 ^r	Ἐτέρα παραλλαγή μουσικῆς τέχνης· σοφωτέρα καὶ ἀκριβεστέρα εἰς ἄκρον. πονηθεῖσα δὲ καὶ συνταχθεῖσα παρὰ κυρίου Ἰωάννου

of the Hagiopolites“ in der Festgabe für Michel Huglo am 14. Dezember 1986 überreicht (= *Scriptorium* 42, 1989, S. 83–92), wo auch er, unter anderem (S. 91), feststellt: „The situation calls for a careful palaeographical and codicological study of Sinai 1764, including its paper and watermarks ...“.

²² Die den Traktat des Hieronimos umfassenden Folien sind beschnitten worden (s. die Reproduktion des Fol. 31^r!). Die Foll. 5–31 waren also vor dem Einbinden mit den übrigen Traktaten wenigstens etwas größer als heute.

- τοῦ Λάσκαρι τοῦ Καλομήσιδου²³. Mit beträchtlichen Abweichungen von dem bei BENTAS abgedruckten Text. (Vgl. CHRISTOS J. BENTAS, *The Treatise on Music by John Laskaris. Studies in Eastern Chant* 2, 21–27.)
- 54^r Μέθοδος ἡκριβωμένη τῶν ἁγίων πατέρων κυρίων Κοσμά καὶ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ καὶ Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου. *Inc.* Πόσα φωνήεντα σημάδια; καὶ διατί λέγονται σημάδια; ... κτλ.
- 57^r Ἑρμηνεία τῶν ἡχῶν. *Inc.* Πόθεν ἀνεφύησαν καὶ ἀνεδείχθησαν ... κτλ.
- 58^r „A“ Ohne Überschrift. *Inc.* Ἰστέον ὅτι τέσσαρες εἰσιν οἱ κύριοι ἡχοὶ καὶ εὐρέθησαν εἰς τοὺς τόπους ὥσπερ προειρήκαμεν ... κτλ.
- 58^r „B“ Ἑτέρα μέθοδος τοῦ κύρ Μανουὴλ τοῦ Χρυσάφη καὶ λαμπαδαρίου λέγοντος περὶ τῶν ἐνθεωρουμένων τῇ ψαλτικῇ τέχνῃ καὶ τῶν φρονούσι κακῶς περὶ αὐτῶν. προοίμιον *Inc.* Ἐμοὶ μὲν πολλάκις κατὰ νοῦν ἐπῆλθε ... κτλ. Ed. DIMITRI E. CONOMOS, *The Treatise of Manuel Chrysaphes, the Lampadarios (CSRM 2)*. Wien 1985.
- 67^v Ταῦτά ἐστι ἑρμηνεία τῶν φωνῶν καὶ ἡχῶν: – *Inc.* Χρὴ εἰδέναι ὅτι ἡχοὶ εἰσιν κυρίως τέσσαρες · ἐκ τούτων οὖν τῶν κυρίων ἐγένοντο οἱ πλάγιοι ... κτλ.
- 68^v Ἀρχὴ σὺν Θεῷ ἁγίῳ τῆς μετροφωνίας καὶ τῆς παραλλαγῆς καὶ τῆς μέθοδος (*sic*) τῆς ψαλτικῆς περιέχων ἅπασαν τῶν ὁκτῶ ἡχῶν τὴν διάλεξιν ... κτλ.
- 73^r Παραλλαγή des Johannes Plusiadenos, signiert χειρ Θεμελῆ. (Vgl. z. B. TARDO, *L'antica melurgia* 260).
- 73^v Leer.
- 74^r Illuminiertes Diagramm der Tonarten, signiert Θεμελῆ.
- 74^v Ἑρμηνεία τῆς τέχνης ἣ καὶ παραλλαγή λέγεται. *Inc.* Μετὰ ταῦτα ἔδοξε μοι καὶ καινόν τι κανόνιον μικρὸν ἐκθεῖναι ... κτλ.
- 78^r Modalanalyse eines Cherubikons. Überschrift τοῦ σοφωτάτου Μαρίνου ἱερέ[ως] τοῦ κομειγα (*vid.*).
- 79^r–80^v Leer.
- 81^r Ohne Überschrift. [Manuel Chrysaphes, *Περὶ τῶν ἐνθεωρουμένων τῇ ψαλτικῇ τέχνῃ*] *Inc.* Ἐμοὶ μὲν πολλάκις κατὰ νοῦν ἐπῆλθε ... κτλ.

²³ PLP 10656; ein Καλομήσιδος Μιχαήλ steht in einer Exarchenliste des Konstantinopler Patriarchatsregisters zum Jahre 1357: PLP 10657 (Mitteilung von Prof. H. Hunger).

- 89^r Ohne Überschrift. [ἐρωταποκρίσεις] *Inc.* Τί ἐστι ἦχος; ἀπόκρι-
σις · ἦχος ἐστι ἢ εἰς ἀέρα διαχεομένη φωνή . . . κτλ.
- 90^r „Mnemotechnische Hand“ der παραλλαγή. Unsigniert,
aber wahrscheinlich des Θεμελῆς (vgl. 52^v, 73^r, 74^r, 91^r).
- 90^v Πλ. δ' Κυριακῇ τῶν αἰνῶν. Γερμανοῦ (Ο) ἀρρητω σοφία συστησα-
μενος τα συμπαντα, λογε χριστε (FOLLIERI, Initia hymnorum
III,6; MR I 24).
- 91^r Der τροχός des Kukuzeles (vgl. 4^r), signiert Θεμελῆς.
- 91^v Zur Triphonie; Signaturdiagramm und Beispiele. (Wahr-
scheinlich des Θεμελῆς).
- 92^r Ohne Überschrift. Antike Abschnitte des sogenannten
„Hagiopolites“ (überwiegend = der Anonymus Beller-
manni III). *Inc.* Τῆς φωνῆς τόπος ἐστὶ καὶ κατὰ τὸν κίνησιν
. . . κτλ. (RAASTED, Hagiopolites, §77 = Anonymus III,
§33). Die Verteilung der Abschnitte ist, wie folgt: 92^r
Anon. III,33–69 init.; 95^v Anon. III,78 VINCENT Frgm.
I–III; 96^v Alypii scalae 2 & 3; 97^r Ptol. Harm. III,5; 98^v
Ptol. Harm. III,6.
- 99^r ἔρευνα ἀκριβῆς κατ' ἐρώτησιν καὶ ἀπόκρισιν τῶν τε τόνων καὶ τῶν
ἡχῶν τῶν ψαλλομένων εἰς τὸν ἁγιοπολίτην καὶ εἰς τὸν ἐκκλη-
σιαστήν. *Inc.* [Π-] ὅσοι ἦχοι ψάλλονται εἰς τὸν Ἀγιοπολίτην . . .
mit beträchtlichen Abweichungen von dem bei Tardo ab-
gedruckten Text (vgl. TARDO, L'antica melurgia 164ff.)
- 101^v Ohne Titel- u. Tonartangabe. ἀλληλουια · τον δεσποτην και
αρχιερα. (Text & Musik).
- „103^r“ Leer.
- Vorbesitzer: Der sinaitische Priestermonch Nikephoros Glykys aus
Kreta: 5^r ἐκ τῶν τοῦ νικηφόρου ἱερομονάχου Σιναΐτου τοῦ γλυ-
κέως [τοῦ] Κρητός. 90^r ἐκ τῶν τοῦ νικηφόρου γλυκέως κρητός
σιναΐτου. 89^v (eine andere Hand?) τυγχάνη καὶ τὸ παρὸν τῆς
ἡμῶν ταπεινότητος Σιναΐτου? Νικηφόρου?
Nikephoros war um 1726 tatsächlich Hegumen, denn er
schrieb im Jänner dieses Jahres seinen Besitzvermerk im
heutigen Sinai, gr. 1486, den er in Konstantinopel erwarb:
1726 (μ.Χ.) Μηνὶ Ἰανουαρίῳ, ὠνησάμην τὴν παροῦσαν Ψαλτικὴν
βίβλον ἐν Κωνσταντινουπόλει. Νικηφόρος Ἡγούμενος Σιναΐτης ὁ
Κρητής, ὁ Γλυκός. Vgl. STATHES, I manoscritti 7, Anm. 13.

Appendix: Die Handschriften des Hieronymos Tragodistes

Allgemein: MARIE VOGEL-VICTOR GARDTHAUSEN, Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance. Leipzig 1909, 162.

[Tafel 1]

In der Hs. Paris, Bibl. Nat., A. f. gr. 1391, Fol. 240^v findet sich ein Besitzvermerk α φ μ α ετους (?) [= 1541] αυτη η βιβλος υπηρχεν εμου / αθληρου γερονημου τραουδιστη: – Die Hand ist grob und macht einen durchaus primitiven Eindruck. Darunter schrieb dieselbe Hand, auch weiterhin ohne Akzente, aber mit „illuminiertem“ großen Anfangsbuchstaben (!), folgendes:

Δεισιν δεξε · παναγνε · μῆρ · θῦ' του
 λογου · δοσμη · καρδιας · συντριβ
 ην εμαυτων · πενθησο · δακρια
 τωνομματονμου · δεχου ω θῶ
 μῆρ

also die drei ersten Verse des 15silbigen Theotokion Δέησιν δέξαι, πάναγνε, μητῆρ Θεοῦ καὶ Λόγου · ---, welches in einigen Handschriften dem „Lampadarios“ (Johannes Kladas) zugeschrieben wird. S. Gr. Th. STATHES, Ἡ δεκαπεντασύλλαβος ὕμνογραφία ἐν τῇ βυζαντινῇ μελοποιίᾳ. Athen 1977, 179.

Für J. DARROUZÈS, Les manuscrits originaux de Chypre à la Bibliothèque Nationale. *REB* 8 (1951), 192 (vgl. H. OMONT, Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, seconde partie, Paris 1888, 52) läßt sich der Schreiber obiger Eintragung ohne weiteres mit dem Schreiber des Paris, gr. 1770 (s. unten) gleichsetzen, obwohl er zugeben muß, daß „La note d'appartenance du Paris 1390 (*sic*) est d'une écriture assez grossière comparée à celle du Paris 1770.“

[Tafeln 2–3]

Der Cod. Paris, gr. 1770 trägt ein sicheres Datum: 26. VIII. 1545. Dieses Datum findet sich in der versifizierte Schlussschrift (in Fünfehnsilbern), wo auch der Name des fürstlichen Auftraggebers, eines gewissen Lutzios (Lucio) zu lesen ist²⁴:

Γέγραπται, τέρμα εἴληφεν ἡ πλουτοβίβλος αὕτη
 διὰ χειρὸς τοῦ ταπεινοῦ τοῦνομα Γερονόμου

²⁴ Vgl. KOSTAS P. KYRRES, Ἱστορία τῆς μέσης ἐκπαιδείσεως Ἀμμοχώστου 1191–1955. Nikosia 1967, 10.

ἐπίκλην δὲ Τραγουδιστῇ ἐκ τε Παπποπατρίας
 διὰ ἐξόδου συνδρομῆς καὶ πολλοτάτου πόθου
 εὐγενεστάτου ἄρχοντος, Λούτζιου γὰρ τὴν κλῆσιν
 τῶν περιλάμπρων καὶ γνωστῶν συγκλητικῶν τῷ γένει
 ἐν ἔτει γὰρ τῆς τοῦ υἱοῦ Θεοῦ οἰκονομίας
 χιλιοστῆς δὲ τῆς μιᾶς, ἑκατοστῆς δὲ πέμπτης
 καὶ πέμπτης τεσσαρακοστῆς νῦν λέγω ἔχρονίας
 ἐν εἰκοστ' ἔκτ' ἡμέρᾳ τε μηνός τε τοῦ Αὐγούστου.

Diese Handschrift enthält die versifizierte Version des Chronikon des Konstantinos Manasses. H. OMONT, *Inventaire sommaire* 138; Sp. P. LAMPROS, 'Ονόματα παραγνωρισθέντα. *Νέος Ἑλληνομνήμων* 1 (1904), 335.

Wie aus den Beispielen in den Tafeln hervorgeht, bestehen beträchtliche Unterschiede hinsichtlich des Duktus zwischen der Hand im Par. gr. 1770 und der Hand, die den undatierten Palat. gr. 397 und die drei Münchener Hss. aus Augsburg schrieb. Hier wären wohl auch die verschiedenen Namensformen in Betracht zu ziehen: In den Hss. Par. gr. 1391, 1770 sowie „Sinai 292“ (s. unten) findet sich die „*Demotike*“-Form Γερώνιμος Τρα(γ)ουδιστής, in den übrigen Hss. (inkl. der Hs. Lesbos 240, s. unten) dagegen die „*Kathareuouse*“-Form Ἱερώνυμος Τραγωδιστής. Will man dann nicht mit zwei unterschiedlichen Hieronymi Tragodistae aus Zypern operieren – und man sähe sich natürlich nur ungern dazu gezwungen –, wird man auf jeden Fall, schon aus rein paläographischen Gründen, die Hs. Palat. gr. 397 erheblich nach dem Par. gr. 1770 datieren müssen. Vgl. E. GAMILLSCHEG, *Repertorium der griechischen Kopisten 800–1600*. Bd. II: Handschriften aus Bibliotheken Frankreichs. Wien 1989, 89–90 (Nr. 201).

[Tafel 4]

Der Vat. Palat. gr. 397 enthält ebenfalls die versifizierte Version des Chronikon von Manasses. Beschreibung bei H. STEVENSON, *Codices Manuscripti Palatini graeci Bibliothecae Vaticanae*. Rom 1885, 254. S. auch LEHMANN, *Fuggerbibliotheken* I, 112 und STATHES, *I manoscritti* 5–6, Anm. 7. Der Palatinus ist undatiert, trägt aber die folgende Widmung an einen Papst:

Τῷ παναρίστῳ τῆς παλαιτέρας Ῥώμης
 ἄνακτι, ὀρθῶς δογματίζοντι σέβας,
 προσῆξα δῶρον Ἱερώνυμος Κύπρου,
 ὅπερ ἔγραψα ταῖν χεροῖν ταῖν ἰδίαιν.

Τραγουδιστῇ μαθητοῦ τοῦ διδασκάλου καὶ μαΐστορος Κωνσταντίνου ἱερέως Φλακῆ. Dies dürfte somit bedeuten, daß Geronymos (Hieronymos) Tragod(u)distes der Schreiber des „Sinai, gr. 292“, und daß sein Lehrer ein gewisser Priester Konstantinos Phlakis gewesen sei (vgl. STATHES, I manoscritti 21, Anm. 9).

Der Priester Phlakis ist auch in der Hs. Lesbos, Μονὴ Λειμῶνος, 240, mit einigen Kompositionen vertreten – die Namensform ist hier Φαλαγκῆς bzw. Φλαγγῆς. Dieselbe Handschrift enthält auch einige Kompositionen des Hieronymos Tragodistes (dessen Name hier tatsächlich ἱερώνυμος τραγουδιστής geschrieben wird): 2 Theotokia in Fünftehsilbern und 2 Cherubika. Auf F. 105^v findet sich eine höchst interessante Eintragung: ὁξεία, μετὰ προτιθεμένου αὐτῇ κεντήματος, τὴν δὲ τριῶν μὲν ἀποτελεῖ (ἀναβάσεως) μεῖζονα, ἡμῖν δὲ καλουμένην μιζονα διαφωνι(αν) τη(ν) παραλατίνους λεγομένην τέρτζα μάϊορ|αναλινον (sic) = Z. 370–72 des Traktates Περὶ χρείας μουσικῆς ... des Hieronymos Trag. (CHATZEGIAKUMES I, 42–44 u. 302)²⁸.

Der Name des Konstantinos Phlanges findet sich darüber hinaus im Cod. Kutlumus. 427,4^r: Ἀναποδισμοὶ ὅλου τοῦ ἐνιαυτοῦ ἀπὸ ἀρχῆς Σεπτεμβρίου ἄχρι τοῦ Αὐγούστου · ἐκαλλωπίσθησαν δὲ παρὰ τοῦ κυροῦ Κωνσταντίνου Φλαγγῆ”. (s. STATHES, Ἀναγραμματισμοί, 131)²⁹.

Vorschlag zur chronologischen Einstufung der Handschriften des Hieronymos Tragodistes

Jahr?	Sinai, gr. 292 (BENEŠEVIČ)
1541	Besitzvermerk im Paris. gr. 1391
1545	Paris. gr. 1770
Jahr?	Sinai, gr. 1764
Jahr?	Palat. gr. 397
1558–59	Die 3 Monacenses aus Augsburg

²⁸ A. JAKOVLJEVIĆ, Cypriot Musicians and Copyists of Byzantine Musical Manuscripts in the 15th and 16th Centuries. Δίπτυχα 2 (Athen 1980–81) 77 kennt den Traktat des Hieronymos offensichtlich nur aus STRUNKS Aufsatz in der Festschrift Jeppesen und interpretiert folglich diese Eintragung teilweise falsch: „This statement is actually similar to one of Ieronymos’ teachings ...“. Es handelt sich um eine wortgetreue, wenn auch unorthographische Wiedergabe des einschlägigen Paragraphen bei Hieronymos.

²⁹ In bezug auf den Namen Phlanges erwähnt der Chronograph Zyperns, Georgios Bustronios, im Jahre 1473, am 4. April, einen Priester Stephanos Phlagkes und seinen Sohn, den Diakon Piphanes (= Epiphanius); vgl. K. S. SATHAS, Μεσαιωνική βιβλιοθήκη II. Venedig 1873, 531.

4. ZUR EDITION

Die vorliegende Edition wurde ausschließlich mit Hilfe eines Mikrofilms und der von Carsten Høeg angefertigten Photographien (in den Archiven der MMB, Kopenhagen) hergestellt.

Die Hs. Sinai, gr. 1764, 5^r–31^r, ist, wie schon mehrmals erwähnt wurde, wahrscheinlich das *Autographon* des Verfassers, vielleicht schon für den Buchdrucker bestimmt. Die Schrift dieses Berufskopisten ist als eine typische, wohlgepflegte Buchhand um die Mitte des 16. Jhs. zu charakterisieren und bietet kaum Schwierigkeiten beim Lesen. An einigen Stellen hat der Schreiber selbst „Textvarianten“ *in marg.* eingetragen; diese wurden vom Herausgeber überall als Korrekturen des Verfassers/Schreibers gedeutet und daher in den Text aufgenommen, mit der ursprünglichen Lesart des Textes im Apparat vermerkt. Sehr wenige orthographische Anomalien wurden normalisiert: so schreibt unser Kopist ἀργεῖα überall, wo ἀργία (Dehnung, Länge) gemeint zu sein scheint.

Die ursprüngliche Interpunktion wurde weitgehend, aber keineswegs unkritisch, respektiert. Es könnte sein, daß einige Verbesserungen des Herausgebers in dieser Hinsicht von manchen Lesern als Schlimmbesserungen betrachtet werden können. Am häufigsten ist eine erhebliche Anzahl an *Kolon* (ἄνω τελεία) in *Punktum* (κάτω τελεία) geändert worden. Die Gliederung der einzelnen Abschnitte sowie die großen Anfangsbuchstaben des Originals wurden, so weit wie möglich, respektiert. Eine „moderne“ Redistribution des Textes, etwa nach Paragraphen oder Kapiteln, hätte gegen die Intentionen des Hieronymos verstoßen. So wie er seine Handschrift geschrieben hat, so hat er sich wohl auch die gedruckte Ausgabe vorgestellt, und diese seine Intentionen dürfen, auch wenn man alle Unterschiede in der Editionspraxis der Jahrhunderte in Betracht nimmt, nicht außer acht gelassen werden.

Die Übersetzung, die den griechischen Text begleitet, erhebt keinerlei belletristische Ansprüche. Sie ist vor allem als eine Art laufender Kommentar zum Text zu lesen. Dies bedeutet, daß die – hoffentlich nicht allzuvielen – Stellen, die dem Herausgeber noch dunkel bleiben, auch in der deutschen Fassung als rätselhaft hervortreten. Bei Hieronymos liegen die Schwierigkeiten kaum in der Interpretation des Ganzen, sondern gerade in der Verdeutschung gewisser, sehr gekünstelter (manierterter!) Formulierungen und Ausdrucksweisen. Als Ideal wurde eine wortgetreue Übertragung des griechischen Originals ins Deutsche angestrebt, was sich jedoch keineswegs überall konsequent durchführen ließ. In der Praxis ist die Übertragung dann auch, wenigstens stellenweise, eher als eine Art Paraphrase denn als eigentliche Parallelübersetzung zu verstehen.

(Widmungsbrief)

- 5^r Πολλῶν καὶ διὰ μακρῶν πολλάκις τῶν καθ' ἡμᾶς τε καὶ πρὸ ἡμῶν περιφανε-
στάτων ἐν τοῖς μαθήμασι χρόνων τὰ περὶ τῆς θείας ἐξεργάσασθαι μουσικῆς
ἐπιχειρησάντων, καὶ μάλιστα γὰρ τὸ πρακτικὸν ταυτησὶ μέρος, καὶ τοῦτο ἐς φῶς
ἀγαγεῖν, ἢ ὅπως τὸ θεῖον διηνεκῶς (ἢ θέμις) ὑμνῆται, οὐδεὶς μέχρι τοῦ καθ' ἡμᾶς
5 ἡδυνήθη χρόνου, σοφώτατε καρδινάλεων, τὰ παρὰ τοῖς ἡμῶν διερχόμενος πρεσβυ-
τέροις κατὰ τὸ δέον ἐπεξεργάσασθαι, καὶ (ὡς εἰπεῖν) μεθοδικῶς συστήσασθαι
ταύτην. οὐ γάρ φημι ὡς ἀρχῇθεν ἀρξάμενος οἶόνπερ τοῖς μηδαμῇ μηδαμῶς οὔσι
συνέβη (τοῦτό τοι προπετές τε καὶ μαλ' ἀσεβὲς εἰπεῖν, τὴν πρὸς τοὺς προγόνους
τε καὶ σοφωτάτους ἡμῶν προπεπονηκότας τοσοῦτον, ὥστε μηδὲν σχεδὸν ἀτελές τε
10 καταλελειφθαι καὶ ἀδιάρθρωτον ἐνδεικνύμενον ἀχαριστίαν), τὴν οἶονεὶ δὲ μᾶλλον
5^v αὐτοῖς προσυνεστηκυῖαν εἰληφώς ὕλην. εἰσὶ μὲν, ὡς ἐγὼ δα, τούτων οὐκ Ἀριστό-
ξενός τε καὶ Ἀριστείδης, Εὐκλείδης σὺν ἅμα μόνον, ἢ Πτολεμαῖός τε καὶ Πορφύ-
ριος, πρὸς δὲ τούτοις Νικόμαχος, Βρυεννύφης σὺν Μανουήλῳ τῷ περιφύμῳ (οὔτοι
καὶ γὰρ τῶν παλαιτέρων ἀρίστως τε περὶ μουσικῆς θεωρίας διατελοῦσι γραψάντων
15 καὶ ἐπιστημονικῶς), τῶν νεωτέρων δὲ τινες ἄλλοι, ὧν μὲν ὁ τ' ἐκ Δαμασκοῦ
Ἰωάννης εἷς ὧν τυγχάνει, θεῖος ἀνὴρ τὰ τε ἄλλα καὶ τὰ περὶ τὴν μουσικὴν θεωρίαν
τε ἅμα καὶ πρᾶξιν οὐδενὸς τῶν μέχρις αὐτοῦ ἐλλογίμων ἀνδρῶν ἀρίστως τε καὶ
τεχνηέντως γραψάντων, ὑπάρχων δεύτερος. μετὰ δὲ τοῦτον καὶ τινες ἄλλοι, τὸν
ἀριθμὸν πλείους μὲν ἴσως, οὐ μὴν δὲ ἄπειροι.
20 Τούτοις ἔγωγε τοίνυν παιδόθεν κατ' ἔχνος ἐπόμενος, τὴν οὔσαν δὲ παρ' ἡμῖν
ἡσυχῶς μουσικὴν ἐπιστήμην διὰ τῶν ἐνταυθοῖ χαρακτήρων, τὰ τε κατ' αὐτὴν
ἐμπίπτοντα θεασάμενος ἄτοπα, μήτοιγε διὰ τὴν τῶν πρότερον μὲν αὐτὴν ἀμέλειαν
συστησάντων (καὶ γὰρ αὐτοὶ μὲν, ὡς προῦφημεν, σὺν ἅμα πᾶσι τοῖς ἄλλοις
μαθήμασι, καὶ ταύτην καλῶς συστησάμενοι μεθοδικῶς συνετάξαντο), διὰ δὲ
25 μᾶλλον τὴν τῶν καθ' ἡμᾶς τε καὶ πρὸ μικροῦ τοῦ καθ' ἡμᾶς τινων χρόνου, ἄλλων
6^r ἄλλως γε | χρησαμένων αὐτῇ, μήτ' ὀλίγου τὴν φύσιν εἰδόντων, μήτ' ὀξείας, μήτ'
ἀργοῦ ἢ γοργοῦ ἢ ὅλως τινὸς τῶν ἐπιλοίπων σημείων, καίτοι τούτοις αὐτοῖς
ἀπάντων χρωμένων· (ἢ)ν οὐκ οἶδ' ὅπως σὺν ἅμα πᾶσι ἄλλοις μαθήμασί τε καὶ

C = Sinai, Gr. 1764, f. 5^r-31^r

5 καρδινάλεων C 10 ἀχαριστεῖαν C

Obwohl viele von den zu unserer Zeit und vor uns in den Wissenschaften hochberühmten Männern, oftmals und über lange Jahre, sich darum bemüht haben, die Disziplinen der göttlichen Musik zu bearbeiten, insbesondere ihren praktischen Teil, und diesen ans Licht zu führen, damit das Göttliche (so wie es recht ist) ständig in Hymnen besungen werde, war bis in unsere Zeit, du weisester der Kardinäle, keiner dazu imstande, die Materialien unserer Vorgänger durchzugehen, in gebührender Weise durchzuarbeiten, und sie (=die Musik) sozusagen methodisch aufzubauen. Ich meine nicht ganz als ein von Anfang an Beginnender, wie es niemand jemals möglich war, (dies wäre ja auch unbesonnen und in hohem Maße gottlos zu sagen, denn es wäre ein Beweis der Undankbarkeit denen gegenüber, die als unsere Vorgänger und hochgelehrten Männer eine so erhebliche Vorarbeit geleistet haben, daß fast nichts unvollständig und unstrukturiert übriggeblieben ist), vielmehr als einer, welcher ein schon von ihnen bereitgestelltes Material übernommen hat. Zu diesen gehören, so viel ich weiß, nicht nur Aristoxenos und Aristeides, zugleich mit Eukleides oder Ptolemaios und Porphyrios, sondern außerdem Nikomachos und der berühmte Manuel Bryennios (denn diese gehören zu den älteren, die am vorzüglichsten und in wissenschaftlicher Weise über die Musiktheorie geschrieben haben); von den jüngeren aber einige andere, darunter auch Johannes von Damaskos, ein in vieler Hinsicht göttlicher Mann, auch in bezug auf die musikalische Theorie und Praxis, nicht geringer als irgendeiner der berühmten Männer, die bis zu seiner Zeit in vorzüglicher und kunstvoller Weise darüber geschrieben hatten: und nach ihm manche andere, ziemlich viele vielleicht, aber bestimmt nicht zahllose.

Ihren Spuren bin ich von meiner Kindheit her gefolgt und habe die bei uns geläufige Musikwissenschaft durch die dort verwendeten Zeichen („Charaktere“) ausgeübt, unter Beobachtung der in ihr vorkommenden Absurditäten, die bestimmt nicht aufgrund der Nachlässigkeit der früheren Autoren zustandekamen (denn auch diese haben, wie schon erwähnt, mit allen den übrigen wissenschaftlichen Studien auch die Musikwissenschaft aufgebaut und methodisch gegliedert), sondern viel eher wegen der (Nachlässigkeit) unserer Zeitgenossen und der Leute kurz vor uns, die sie irgendwie benutzt haben, ohne die Natur des Oligon, der Oxeia, des Argon oder Gorgon, oder überhaupt irgendeines der übrigen Zeichen zu kennen; trotzdem haben sie alle diese (Zeichen)

- εὐδαιμονίαις ἀέλπτως ἀπολωλέκειμεν (ἀμαρτάσιν οἷμοι ταῖς ἡμετέραις), ὧν ἀπο-
 30 λελαυκότες μέχρι πολλοῦ, τανῦν ὑστερούμενοι διακείμεθα πάντων · χαλεπὸν τε
 νομίσας εἶναι καὶ τῶν ἄγαν ἐπαχθεστάτων, κἂν εἰ μὴ ταύτην ἀνακτησώμεθα, ἴν'
 ὅπως μὲν τὸ θεῖον (ὡς ἐρρέθη) δοξολογῇται ἀκαταπαύστως, μηδὲ μιᾶς δ' ὡς ἂν
 εἴ τις οἰηθείη γλιχόμενος, τῶν πῇ μὲν ὄντων, πῇ δὲ οὐκ ὄντων, μᾶλλον δ' οὐδ' ὅλως
 (εἰ θεμιτὸν εἰπεῖν) ὄντων δόξης, θείᾳ τινὶ δ' ἐπινοίᾳ καὶ ζήλῳ, πρὸς ταῦθ'
 35 ὠρμήθην, τοῦ κατὰ τὴν τῶν προσυστησάντων αὐτὴν ταύτην (ὡς ἐγῶμαι) τὴν
 ἐπιστήμην γνώμην, διαρθρώσασθαι τε καὶ ὡς εἰπεῖν ἀναλείψασθαι, καὶ τούτων
 ἀπάντων ἔσχατον ἐκτυπώσασθαι ταύτην, εἰ δυνατόν. Τὰ δ' ἡμέτερα μὲν μικρά τε
 εἶναι καὶ ταχεῖαν τινὰ τὴν ἐπικουρίαν θεώμενος ἀπαιτεῖν, αὐτὸ δὲ τοῦργον δαπάνης
 μὲν οὐ σμικρᾶς (ὡς πρὸς ἐμὲ), καὶ χρόνου πολλοῦ δεόμενον, οὐ μὴν δι' αὐτὴν γε
 6^v 40 τὴν ἔκδοσιν, καὶ τὴν τῶν ἐμπεριεχομένων τῇ πραγματείᾳ | γραμμάτων ἐκτύπωσιν
 (τοῦτο καὶ γὰρ ἔστι τῶν προχειροτάτων), τὴν δὲ τῶν ἐν αὐτῇ μᾶλλον χαρακτῆρων
 ὑφορώμενος γλύψιν, ὡς ἄρ' ἀμήχανόν μοι δόξαν πρὸς τὸ παρόν, τὴν τοιαύτην
 ἐσαῦθις ἀνεβαλόμεν ἔκδοσιν.

- Ἔστι δὲ τοῦργον ταῖς ἀληθείαις τῶν ἄγαν χρησιμευόντων ἡμῖν, καὶ μάλα
 45 ἡδονὴν παρεχόντων τοῖς ἀθυμοῦσι, τὴν τε ψυχὴν ἀθρόως ἐκ δυσθυμίας εἰς εὐθυ-
 μίαν μεταβαλλόντων τε τὴν ταχίστην ἅμα καὶ καθιστάντων, τοῖς κατ' αὐτὴν δὲ
 μᾶλλον ἀπάντων γεγυμνασμένοις καθεστηκόσιν. Ἦν (ὡς ἐγῶμαι) οὐκ ἀπεικότως
 ἂν τις τῇ ἀξίᾳ προτέραν ἄλλων τῶν τῆς μαθηματικῆς ἐπιστήμης μορίων ἀποφῇ-
 ναιτο εἶναι, τὸ ταύτης διανοοῦμενός τε καὶ διασκεπτόμενος ἄριστον τέλος, καθὸ
 50 τοιοῦτον (τὸ πρὸς τὴν θεῖαν ἀναφερόμενον ὕμνωδιαν φημί) · ὧν γὰρ τὰ ἄριστα τέλη
 ἐστὶ τιμιώτερα, καὶ αὐτὰ ταῦτα τὴν αὐτὴν ἀναλογίαν φυλάττειν χρεὼν (εἰ ἕξεστι
 κατὰ τὸν φιλόσοφον οὕτω φάναι). οὐ λέληθε γὰρ με δευτέρα τίς οὕσα τῇ τάξει
 αὕτη, κατὰ Νικόμαχον, τοὺς τε πρὸ αὐτοῦ καὶ τοὺς μετ' αὐτόν, τοῖς ἀπὸ τῆς
 ἀριθμητικῆς ἀρξαμένοις.

29 ἀέλπτως] ἀέλπας C – corr. Hannick. An vol. ἀελπῶς? 33 οἰθείη C
 35 ὀρμήθην C 36 ἀναλείψασθαι conl. Raasted: ἀναλήψασθαι C 48 ἄλλων in
 marg. ἐτέρων in textu C 52 δευτέρα in marg. τρίτη in textu C

43 ἐσαῦθις ἀνεβαλόμεν cf. Aristoph., Eccl. 983 50–52 cf. e. g. Aristot.,
 Cat. 12.14^b4 sq.

verwendet. Diese Kunst haben wir (ich weiß nicht wie) zusammen mit allen übrigen Wissenschaften und Reichtümern hoffnungslos verloren (und wir tragen leider selbst daran Schuld); alles, was wir so lange reichlich genießen konnten, fehlt uns jetzt.

Ich habe es aber schwer und außerordentlich verhängnisvoll gefunden, daß wir diese Kunst nicht wiedergewinnen sollten; damit das Göttliche (wie schon gesagt) unaufhörlich gepriesen werde, habe ich, ohne an einer einzigen Meinung über Dinge zu kleben, die teils sind, teils nicht sind, oder genauer gesagt (wenn es recht ist so zu sagen!) überhaupt nicht sind, mich voll frommer Inspiration und voll Elan daran gemacht – mit der Auffassung derer übereinstimmend, die (so viel ich weiß) vor uns diese Wissenschaft aufgebaut haben – sie zu strukturieren und sozusagen polieren, sowie – als das letzte vom Ganzen – womöglich drucken zu lassen. Weil ich aber feststellen mußte, daß meine eigenen finanziellen Mittel gering sind und einer schnellen Hilfe bedürfen, und die Arbeit einen (jedenfalls für mich) ziemlich großen Aufwand und erhebliche Zeit in Anspruch nehmen wird, nicht so sehr wegen der Edition an sich und der Drucklegung der Buchstaben, die in der Abhandlung vorkommen (denn das gehört zu den leichteren Dingen), sondern im Hinblick auf das Schneiden der in ihr vorkommenden Notenzeichen (Charaktere), was mir im Moment unmöglich vorkommt, habe ich bis auf weiteres eine solche Ausgabe aufschieben müssen.

Das Werk gehört aber in der Tat zu den Dingen, die für uns äußerst nützlich sind und in hohem Maße den Mutlosen Genuß bringen und die Seele plötzlich und am schnellsten auf die Dauer von Verdrossenheit zur Heiterkeit hinüberführen, jedenfalls soweit sie mehr als alle anderen darin (d. h. in der Musik) geübt sind. Dieser (der Musik) wird man (nach meiner Auffassung nicht zu Unrecht) geneigt sein, den relativen Vorrang gegenüber den übrigen Teilen der mathematischen Wissenschaften zu geben, wenn man ihren höchsten Zweck überlegt und bedenkt, ich meine, soweit es sich auf die göttliche Hymnodie bezieht. Denn die Dinge, deren höchste Zwecke am ehrenvollsten sind, müssen auch selbst eben dieses Verhältnis bewahren (wenn man, dem Philosophen folgend, so sagen darf). Es ist mir nicht entgangen, daß sie (die Musik), laut der Auffassung des Nikomachos und seiner Vorgänger und Nachfolger, eine sekundäre Stellung in der Reihenfolge innehat, für diejenigen, die ihren Ausgangspunkt in der Arithmetik nehmen.

- 7^r 55 "Ἰνα δὲ μὴ περαιτέρω τοῦ δέοντος ὁ λόγος προῖη, τῆς ἡμετέρας μὲν ἀποδημήσας πατρίδος, ἐπιβάς δ' Ἰταλίας, ἐνναετίας ἀγούσης ἤδη, διὰ τὸ πάντας ἀνθρώπους φύσει τοῦ εἰδέναι ἐφίεσθαι (καὶ τοῦτο γὰρ οὐκ ἀλόγως, τοῦ θεοῦ μετέχοντας μέρους ἦτοι τοῦ λογικοῦ, ὃ τῶν ἀλόγων διαφέρομεν ζώων) · τρισὶν ὅλοις ἔτεσι τῇ περιφανεστάτῃ τῆς Ἑνετῶν γερουσίας τῶν πόλεων ἐνδιατρίψας (τὸ γὰρ τοῦ
- 60 χρόνου λοιπὸν ἐν τῷ κατὰ Πατάβιον ἡνάλωται γυμνασίῳ), τῷ τε σοφωτάτῳ ἀρίστῳ, οὐκ ἐν μαθήμασι μᾶλλον ἢ πολιτείᾳ ἐναρέτῳ, καὶ κατὰ Θεὸν βίῳ σώφρονι, Ζαρχήνῳ Ἰωσήφῳ τῷ πάνυ ξυμπαραγεγονότι μοι, θεωρίαν τε ἅμα καὶ τὴν περὶ συνθέσεως ἡσκηκότι παρ' αὐτῷ τῶν μουσικῆς ἁρμονίας θείας διαστημάτων, ταυτί μοι πάντ' ἀποβῆναι ξυνέβη, κατὰ σκοπὸν τὸν προσήκοντα καὶ προκείμενον.
- 65 Ἐξείργασται γάρ μοι τὸ νῦν οὕτως ἔχον · ἥ τε τῶν πολυμαθεστάτων ἡμετέρων προγόνων τε ἅμα καὶ διδασκάλων (οἷς πλείστην οἶδα πᾶσι τὴν χάριν) μουσικὴ ἐπηνώρθωται, τοῖς σφῶν αὐτῶν μὲν πᾶσι σχεδὸν χρωμένῳ σημείοις (οὐ γὰρ μοι καλὸν ἔδοξεν εἶναι ὅλως τὴν Ἀθηνᾶν μετακινεῖν τοῦ Φειδίου) · πλὴν ὀλίγων προστεθειμένων τινῶν, τῆς τούτων διανοίας παρωρμημένῳ συντεθειμένων. σαφηνείας δὲ μᾶλλον, οὐκ αὐτοῖς ἀρκεσθῆναί μοι μόνοις καλὸν μὲν ἔδοξεν εἶναι,
- 7^v 70 παραθέσθαι δὲ μᾶλλον αὐτοῖς κατὰ διττὸν τὰ τε παραδείγματα τρόπον, | γραικοῖς τὰ τῶν κατὰ λατίνους ἀναλογοῦντα σημεία · καὶ τινὰ τῶν εἰς τὴν Κυρίαν τῶν ἡμερῶν τοῦ Θεανθρώπου Λόγου καὶ Σωτῆρος ἡμῶν Ἀνάστασιν ὕμνων, τῷ σοφωτάτῳ τε καὶ θείῳ μὲν ἐκ Δαμασκοῦ Ἰωάννη κατὰ ῥυθμὸν τοῦ ἔπους
- 75 συντεθειμένον, μελίσθεντα δὲ παρ' ἡμῶν.
- "Οθεν εἰδὼς μὲν ὅτι τὸ ὅμοιον τῷ ὁμοίῳ γινώσκεται κατὰ Πλάτωνα, τὰ θεῖα δὲ τοῖς θείοις προσήκοντα, ὡς πολυμαθεστάτῳ σοι κατὰ λόγον οὐδένων ἦττον, σοφώτατε καρδινάλεων, ὁ παρὰ Θεοῦ εἰληφὼς ὦν τυγχάνω δῶρον, τοῦτο προσήγαγον εὐλαβῶς – εἰδότες μὲν ἀρετῆς ὡς οὐδὲν κτῆμα σεμνότερον ἢ βεβαιότερον,
- 80 ἐληλακότι δ' αὐτῆς ἐσ' ἄκρον. οὐ τοῖν γονάτοις προσπίπτω, αἰδοῖ σου τὸ ἱερὸν ἀσπαζόμενος ὄνομα. Ἐρρωμένως μοι διαβιώης εἰς ἔτη πολλά, τῶν σπουδαίων ἕνεκα.

69 παρορμημένῳ C 78 καρδινάλεων C

56 πάντας ἀνθρώπους φύσει ... κτλ. cf. Aristot., *Metaphysica*, A,I. 980a 1.

Um aber die Darstellung nicht das Maß überschreiten zu lassen: Als ich mein Vaterland verlassen hatte und nach Italien gegangen war, schon vor 9 Jahren, blieb ich aus der allen Menschen von Natur aus innewohnenden Wißbegierde – das ist nicht zu verwundern, da wir am göttlichen Los, d. h. dem Verstandesmäßigen, teilhaben, wodurch wir uns von den Tieren unterscheiden – volle drei Jahre in der berühmtesten der Städte, der Republik Venedig, die übrige Zeit habe ich am Gymnasium zu Padua verbracht. Der beste der Weisen, und dies nicht nur in der Wissenschaft, sondern ebenso sehr in seiner tugendhaften Lebensführung und seinem gottgefälligen maßvollen Leben, der treffliche Gioseffo Zarlino stand mir zur Seite bei meinen Studien zur Theorie und Zusammensetzung der Intervalle der göttlichen musikalischen Harmonie. Somit bin ich jetzt so weit, gemäß dem gebührenden und gesteckten Ziel.

Ich habe es so ausgearbeitet, wie es nun vorliegt. Die Musik unserer hochgelehrten Vorgänger und Lehrmeister (denen allen ich meinen höchsten Dank schuldig bin) ist wiederhergestellt; denn ich benutze fast alle ihre Zeichen (ich habe es überhaupt nicht für klug befunden, die Athena des Pheidias zu versetzen!), abgesehen davon, daß gewisse Zeichen hinzugefügt wurden, die ich, inspiriert von ihrer Denkweise, zusammengesetzt habe. Aber der Anschaulichkeit wegen schien es mir nicht gut, mich darauf zu beschränken, sondern eher nebst ihnen die Beispiele in zweifacher (doppelter) Weise vorzulegen, für die Griechen die entsprechenden Zeichen des lateinischen Notensystems, sowie eine der Hymnen zum Sonntag der Auferstehung des gottmenschlichen Logos, unseres Heilands, ein Gedicht des hochgelehrten und göttlichen Johannes von Damaskos in meiner eigenen Vertonung.

Wohl wissend, daß nach Platon das Gleiche vom Gleichen erkannt wird, und daß die göttlichen Dinge den Göttlichen ziemen, überreiche ich dir, du weisester der Kardinäle, in Ehrfurcht die Gabe, die ich von Gott bekam, dir, der in großer und vielseitiger Gelehrsamkeit hinter keinem zurücksteht und weiß, daß kein Besitz würdiger oder sicherer ist als die Tugend, deren Gipfel du selbst erreicht hast. Ich falle Dir zu Füßen und begrüße voll Scheu deinen Heiligen Namen. Mögest Du noch viele Jahre bei voller Gesundheit – Deiner hohen Verdienste wegen – weiterleben!

7^v Ἱερωνύμου Τραγωδιστοῦ τοῦ Κυπρίου Περὶ χρείας
μουσικῆς Γραικῶν χαρακτήρων.

Προοίμιον

- 5 Μέλλοντας ἡμᾶς περὶ μουσικῆς χαρακτήρων, οἷς οἱ τε πρὸ ἡμῶν τῶν ἐν
μουσικῇ περιφανῶν, οἱ τε καθ' ἡμᾶς οὐδὲν ἥττον χρῶνται, διαλαβεῖν, ἀναγκαῖον
8^r εἰπεῖν τι περὶ αὐτῶν, πρὸ τοῦ τὸν ὅρον ἐκάστω ἀποδοῦναι· καὶ πρῶτον | μὲν ἀπλῶς
τὴν τοῦ ὀνόματος αὐτῶν ἐκθέσθαι σαφῆνειαν· ἔπειτα δὲ τῆς τε οἷον οὐσίας καὶ τῶν
οἷον αὐτοῖς ἀχωρίστων συμβεβηκότων, ὅπως τε καὶ τίνι τῷ τρόπῳ τουτωνὶ
10 ἕκαστον μὲν συντίθεσθαι δυνατόν, τίνι δὲ τούτοις σκοπῷ χρηστέον. ἐπεὶ δὲ τῶν
ὄντων τὰ μὲν οὐσίαι, τὰ δὲ συμβεβηκότα καθέστηκεν, ἃ μὲν ἐκείνων χωρὶς
ὑποστῆναι ἀδύνατον, ἐκείνας δὲ τοῦναντίον ἐχούσας, ἀρκτέον ἄρα πρὸ πάντων ἀπὸ
τῶν οἷον οὐσιῶν. ἐπεὶ δὲ καὶ αὗται διαφόροις ἐν μουσικῇ σχηματίζονται εἶδεσι (καὶ
γὰρ τῶν τοιούτων χαρακτήρων οὐσιῶν, αἱ μὲν ἀναβάσεις, αἱ δὲ καταβάσεις
15 ὑπουργοῦσαι γε καὶ ἰσότητι, σχηματίζονται πολλαχῶς), ἀπὸ τῶν ἀπλουστέρων
ἀπάντων χρεῶν ἂν εἴη ποιήσασθαι τὴν ἀρχὴν (οἷον περ ἔστιν ἐν ἀπάσαις ταῖς τε
ἐπιστήμασι ἰδεῖν καὶ μαθήμασιν). ἀπάντων δὲ τῶν εἰρησομένων ἀπλούστεραί εἰσι
τρεῖς (ἀνάλογον ἴσως τοῖς τρισὶ τοῦ χρόνου μορίοις, τοῖς ἰδίως τε καὶ κυρίως
τοιούτοις – τῷ τε παρεληλυθότι φημὶ καὶ ἐνεστώτι καὶ μέλλοντι)· καλεῖται δ' ἡ
20 μὲν αὐτῶν ἴσον, ὀλίγον δὲ ἡ λοιπὴ, ἡ τρίτη δ' ἀπόστροφος· ὧν τοιγαροῦν τὸ μὲν
ἴσον, ὅσάκις ἂν ἐφεξῆς εὔρεθῇ, ἐν ᾧπέρ ἐστι διαστήματι μένει, τὴν ἰδίαν μὲν
8^v ἐργαζόμενον κίνησιν, οὔτε δ' ἀνάβασιν οὔτε | καταβάσιν· τοῖν δ' ἑτέροις δυοῖν, τὸ
μὲν ὀλίγον ἡμιτονίου διαστήματος μείζονος ἐν ἀναβάσει λόγον ἐπέχει, ὁ δ' ἀπό-
στροφος (οὐδὲν ὡς πρὸς τὸ παρὸν διαφέρει ἀρσενικῶς ἢ θηλυκῶς καλεῖν τουτονί)
25 τ' αὐτοῦ γε τούτου λόγον αὖθις ἐπέχει ἐν καταβάσει. ἐπεὶ δὲ (βέλτιον ἴσως καὶ
οὕτως εἰπεῖν) πάσῃ συμμετρίᾳ δύο μὲν ἀντίκειται ἄκρα, ὧν γε τὸ μὲν ὡς ὑπεροχῇ,
τὸ δ' ὡς ἔλλειψις, ἀναλογεῖ δ' αὐτῶν ἡ μὲν συμμετρία τῷ ἴσῳ τε καὶ ἰσότητι, τῶν

HIERONYMOS TRAGODISTES
DES ZYPRIOTEN ÜBER DAS ERFORDERNIS
VON (NEUEN) SCHRIFTZEICHEN
FÜR DIE MUSIK DER GRIECHEN

VORREDE

Wollen wir die musikalischen Schriftzeichen, welche sowohl unsere berühmten Vorgänger in der Musik als unsere Zeitgenossen noch verwenden, erörtern, ist es notwendig, etwas über sie zu sagen, bevor wir jedem einzelnen seine Definition zuteilen, und zuerst ganz einfach ihre Namen festzustellen; und danach, sozusagen, über ihre „Substanz“ und ihre unabtrennbaren „Akzidenzien“, wie und in welcher Weise es möglich ist, jedes von ihnen zusammenzusetzen, und zu welchem Zweck man sie verwendet. Da aber nun von den seienden Dingen einige „Substanzen“ und andere „Akzidenzien“ sind – diese aber ohne jene nicht bestehen können, während es sich mit jenen umgekehrt verhält – müssen wir demnach vor allem mit den „Substanzen“ anfangen. Weil aber diese in der Musik in verschiedenen graphischen Formen dargestellt werden (denn von derartigen substanzähnlichen Zeichen werden die, welche den aufsteigenden Intervallen und die, welche den absteigenden Intervallen, sowie der unveränderten Tonhöhe dienen, in vielfacher Weise dargestellt), wäre es notwendig mit den einfachsten von allen den Anfang zu machen (wie es in allen Wissenschaften und Lehrgängen der Fall ist). Von allen substanzähnlichen Zeichen, die erörtert werden sollen, sind drei die einfachsten (vielleicht den drei Zeitstufen, sowohl spezifisch als generell entsprechend, ich meine die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft): das erste von ihnen wird Ison, die zweite Oligon und die dritte Apostrophos genannt; von diesen bleibt das Ison, so oft es auch in Wiederholung vorkommt, auf derselben Intervallstufe, wo es sich befindet, indem es seine eigene Bewegung, aber weder Aufsteigen noch Absteigen ausübt; von den beiden übrigen besitzt das Oligon den Wert eines größeren Halbtonintervalles im Aufsteigen, der Apostrophos dagegen (es macht im Moment keinen Unterschied, ob wir diesen männlich oder weiblich benennen) denselben Wert im Absteigen. Weil aber (denn vielleicht wäre es besser auch so zu sagen) jeder Symmetrie (Proportion) zwei Extreme gegenüberstehen, von welchen das erste den Charakter des Übermaßes, das andere aber den eines Mangels hat, so entspricht ihre Symmetrie dem Ison und der unveränderten

ἄκρων δὲ ἀμφοτέρων, ἡ μὲν ὑπεροχή, τῷ ὀλίγῳ, τῷ δ' ἀποστρόφῳ ἢ ἔλλειψις (ἀμφοτέρα γὰρ ἀμφοτέροις ἀμετρίαις ὡς ἀμετρίαι ἀντίκεινται). ὣν δὲ τὸ μὲν
 30 χαρακτήρ ἐστὶν ἀναβάσεως (καλεῖται δὲ καὶ σημάδιον τ' αὐτὸ τοῦτο, καθάπερ καὶ τὰ λοιπά), ὁ δὲ καταβάσεως. τὸ ἴσον δὲ τούτοις ἀμφοῖν ἀπλούστερόν τε καὶ τιμιώτερον (ταυτότης γὰρ καὶ ἰσότης ἐτερότητός τε καὶ ἀνισότητος κρείττονα).

Ἀρκτέον ἄρ' ἀπὸ τούτου, οἷόνπερ ἀπὸ τινος γνώμονός γε καὶ θεμελίου ὀχυρω-
 τάτου, πρὸς ὃ τὰ μετ' ὀλίγον εἰρησόμενα πάντα τὴν σύγκρισιν ἔχει καὶ σχέσιν. ἡ
 35 γὰρ ἀνάβασις, ἀπὸ τινος δὴ θεμελίου κατὰ τινα βαθμὸν διαστήματος ποιουμένη τὴν κίνησιν, πρὸς τοῦτο μέντοι γ' ἐξ οὗ κεκίνηται τὴν ἀναφορὰν ἔχει · οὐδὲν δὲ ταύτης ἦττον ἢ τε κατὰ βας καὶ αὐτὴ τὴν αὐτὴν πρὸς αὐτὸ παραπλησίως τῇ ἀναβάσει κέκτηται ἀναλογίαν. καὶ ταῦτα μὲν περὶ τούτων.

Ἰστέον δὲ ἄρα ὡς ἐπὶ τούτοις καὶ ἄλλων τινῶν, οἷς ἐν τῇ παρουσίᾳ χρησόμεθα
 40 πραγματεία σημείων μνημονεύσομεν · ὣν ὑπαρχόντων γε πλείστων, τὴν τῶν ἡμῖν προσηκόντων ποιησόμεθα ἐκλογὴν (καλῶ δὲ σημεῖα τοὺς χαρακτήρας, ἃ καὶ σημάδια τοῖς νεωτέροις ὠνομάσθη τῶν μουσικῶν). ἰσοφωνίας τὸ πρῶτον, ἀναβά-
 σεως τε καὶ καταβάσεως, ἡμιτονίου καὶ τόνου, εἴτε ἡμιτονίων καὶ τόνων διαστά-
 σεις ἀποτελοῦντα, ἐκτεθεισόμενα καθ' ἕκαστον ἐφεξῆς κατ' ὄνομα.

45

ἰσοφωνίας χαρακτήρ

← ἴσον

ἀναβάσεως χαρακτήρες

— / . ↗
 ὀλίγον ὀξεῖα κέντημα ὑψηλή

καταβάσεως χαρακτήρες

⌒ ⌒ ⌒ ^ x

50

ἀπλοαπόστροφος ὀξείαπόστροφος ἐλαφρόλιγον ἐλαφρόξειον χαμηλή

9^v Τὰ μέχρι μὲν τοῦδε εἰρημένα σημεία τὰ οἷον οὐσιῶν ἐπέχοντα λόγον ἐστίν.
 ὑπάρχει δέ τις καὶ τούτοις διαφορά · τὸ μὲν γὰρ καλούμενον κέντημά τε καὶ ὑψηλή,
 τοῦ τε ὀλίγου | προτιθέμενα καὶ ὀξεῖας, οὕτωςι —· — / · / ταῦθ'
 ὑποτάσσει, καὶ ὡς μηδὲνα φθόγγον ἔχειν ἀποτελεῖ καθ' αὐτό, ἀλλ' οἷον ὑποτασσόμε-
 55 να σώματα πνεύμασι, τὴν ἔνθ' ἂν αὐτὰ κινηθεῖη τὰ πνεύματα κίνησιν, καὶ ταῦτα
 σὺν ἅμα τούτοις κινεῖται ὡς συνεπόμενα. Παραπλησίως δὲ τούτοις ἐκάτερος πρὸς
 ἐκάτερον ἔχει τῶν ἐλαφρῶν γε καὶ χαμηλὴν ὁ ἀπὸστροφος, οὕτωςι > > > > >
 > > > > >, καίτοι γε τοῖς ἐλαφροῖς τε καὶ χαμηλῇ ἀμφοτέρως χρήσασθαι
 δυνατόν · καὶ οὕτωςι μετὰ τῆς διὰ τῶν ἀποστροφῶν συνθέσεως, καὶ ἄνευ ταύτης
 60 ἀπλῶς, οὕτωςι > > > > > διὰ τε τὴν συνθέσεως ποικιλίαν ἐργαζομένης οὐ
 σμικρὰν τινα κατὰ διάνοιαν σύγχυσιν, καὶ ὅτι δυνάμει τούτοις ἐμπεριέχεται τό τε
 ὀλίγον καὶ ἡ ὀξεῖα· καὶ πρὸς γε τούτοις διὰ τὸ εὐσχημάτιστον τῶν σημείων δυνα-
 μένων καὶ μόνων ἐπιδεδέχθαι τὰ τῶν σημείων λοιπά. καὶ ταῦτα μὲν ἐν τῷ παρόντι
 65 μουσικῶν εὐρημένων, καὶ τῶν ἐλλειπῶς μὲν ἐχόντων προστεθέντων δὲ παρ' ἡμῶν,
 εἰρήσθω.

10^r Τὰ δ' οἷον οὐσιωδῶν συμβεβηκότων λόγον ἐπέχοντα, ταῦτά ἐστι τὰ μετ' οὐ πολὺ
 ἐκτεθεισόμενα | ἐφεξῆς · δηλοῦσι τοιγαροῦν τὰ τοιαῦτα μήτε ἀνάβασιν μήτε
 κατὰβασιν, καθότι τὰ πρότερον εἰρημένα, τὸν κατὰ μόνον δὲ τὸ ποσὸν τῆς
 70 κινήσεως χρόνον, καὶ τοῦτον μὲν οὐκ ἀορίστως, ὠρισμένως δὲ μᾶλλον καὶ τεταγμέ-
 νως, καθ' ἕκαστον ἐφεξῆς ἐκτιθέμενα καὶ ταῦτα κατ' οὖνομα.

Ἀρξώμεθα τοίνυν ἀπὸ τοῦ ἀργοῦ καλουμένου, καθότι καπὶ τῶν οὐσιῶν ἐρρέθη,
 οἷόνπερ ἀπὸ τινος γνώμονος, πρὸς δ' συγκρίνεται τὰ λοιπά · ὧν, τὰ μὲν κατ'
 ἀνάλυσιν τὰ δὲ κατὰ σύνθεσιν, ἐξ αὐτοῦ γίνεται τούτου:

┐ ἀργόν.

75 σημεία τὰ κατ' ἀνάλυσιν ἀπὸ τοῦ ἀργοῦ καλουμένου γιγνόμενα:

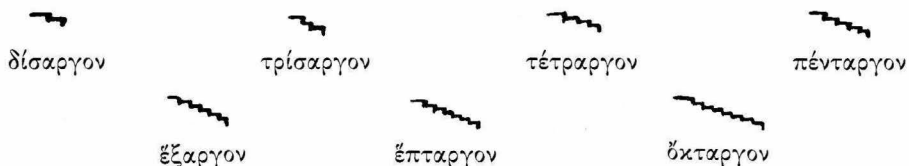
┐
τζάκισμα






┐
γοργόν

┐
δίγοργον

┐
ὀξυδίγοργον

σημεῖα τὰ κατὰ σύνθεσιν ἀπὸ τοῦ ἀργοῦ καλουμένου γινόμενα:




- 80 Πρὸς δὲ τοῖς εἰρημένοις ἔτι σημείοις, ἑτέροις τέ τισιν οὐ πλείω τὸν ἀριθμὸν
 10^v δυοῖν, τῇ τε βαρεῖα φημί, χρώμεθα, καὶ ὀξεῖα τῇ καλουμένη διπλῇ · ὧν γὰρ τῇ
 βαρεῖα κατὰ τὸ ψάλλειν ἀντὶ τοῦ ἰδίως ἐν ψαλμῳδίᾳ σημείου, τοῦ | κατὰ λατίνους
 καλουμένου πόντου, οὕτως μετ' ἴσου κειμένη,  βαρυνομένου τοῦ φθόγγου ·
 τῇ δὲ διπλῇ καλουμένη ἐν πᾶσι τοῖς τέλεσιν, ἀντὶ ἀργίας μεγάλης τε καὶ τελείας,
 85 τῆς παρὰ λατίνους καλουμένης κορονάτας – ἴσῳ τε ὑποτιθεμένη  καὶ ἔτι ὀλίγῳ
 καὶ ἀποστρόφων ἑκατέρῳ  , καθὼς ἢ τοῦ καιροῦ ἀπαιτήσῃ χρεῖα·
 καὶ ἔτι δὲ τῇ ὀξεῖα παραπλησίως τοῖς εἰρημένοις.

Περὶ ὅρου σημείων.

- ὅροι ἰσοφωνίας καὶ χαρακτήρων ἦτοι σημείων, τῶν καὶ σημαδίων, τῆς μου-
 90 σικῆς Γραικῶν ἐπιστήμης.

Ἰσοφωνία τοίνυν κατὰ τοὺς νεωτέρους τῶν μουσικῶν ἐστὶν ἀρχή, μέση τε καὶ
 τέλος, καὶ τῶν σημαδίων ἀπάντων σύστημα.

 ἴσον

- ἴσον ἐστὶ σημεῖον ἰσότητος τε καὶ ἰσοφωνίας, οὔτε ἀνάβασιν ἐργαζόμενον μὲν
 95 οὔτε κατὰβασιν, ἀεὶ δ' ἐν ἰσότητι τὸν φθόγγον ἀποτελοῦν, ἐν οἷῳ δῆποτε δὲ
 διαστήματι καὶ χορδῇ τυγχάνον, ἐκεῖσε μένον, ὅσας ἂν ἐφεξῆς εὐρεθῇ · καὶ δῆλον
 ὅτι ἀπὸ τοιαύτης ἐνεργείας ἀρμυζόντως καὶ τὴν προσηγορίαν ἐδέξατο.

*Περὶ ὄρων σημείων ἀναβάσεως.*11^r

— ὀλίγον |

100 ὀλίγον ἐστὶ σημεῖον ἀναβάσεως ἡμιτονίου διαστήματος μείζονος λόγον ἐπέχον.

— / ὀξεῖα

ὀξεῖα ἐστὶ σημεῖον ἀναβάσεως διαστήματος τόνου λόγον ἐπέχον.

Σημειωτέον δὲ ὅτι διττοῦ ὄντος τοῦ τόνου, τοῦ μὲν μείζονος, τοῦ δ' ἐλάττονος, τοῦ μὲν προτέρου ἢ δευτέρου τῶν ὀξειῶν ἢ καὶ ὀρθωτέρας θατέρας σημείον ἐστὶ · τοῦ
105 δ' ἐλάττονος ἢ προτέρου, ἢ τῆς λοιπῆς παρεγκεκλιμένη μαλλον ὑπάρχουσα.

■ κέντημα

κέντημα σημείον ἐστὶ καὶ αὐτὸ μὲν ἀναβάσεως · οὐδέποτε δὲ αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ μόνον εὔρηται, ἀλλ' ἢ μετ' ὀλίγου προτιθεμένου, ἢ μετ' ὀξεῖας ὅποιου ὅταν μέντοι γε μετ' ὀλίγου εὔρεθῃ οὕτως — ■ , τὴν διὰ τριῶν ἀποτελεῖ ἐλάττονα μὲν, 110 ἡμῖν δὲ καλουμένην διφωνίαν ἐλάττονα. τὰ ἐμπεριεχόμενα τοῖς τρισὶ καταριθμοῦσι διαστήματα ὅροις δύο καὶ μόνον, οὐκ αὐτοὺς δηλονότι τοὺς αὐτὰ περιέχοντας ὅρους (σύνθετον γάρ ἐστι τοῦτ' ἐπὶ τὸ διάστημα, ἐξ ἐλάττονος τόνου καὶ ἡμιτονίου γε μείζονος, ἢ καὶ ἀνάπαλιν · ἐξ ἡμιτονίου τοῦ αὐτοῦ γε καὶ τόνου) · ὅταν δὲ μετ' ὀξεῖας εὔρεθῃ οὕτως — ■ , τὴν διὰ τριῶν ἀποτελεῖ μείζονα μὲν, ἡμῖν δὲ διφωνίαν 115 μείζονα καλουμένην, ὥς ἐπὶ τῆς ἐλάττονος εἴρηται (τὸ γὰρ τοιοῦτον διάστημα 11^v δυοῖν ἐκ τόνου ὑπάρχει συντεθειμένον, θατέρου μὲν μείζονος, ἐλάττονος δὲ τοῦ λοιποῦ).

∠ ὑψηλή

ὑψηλὴ σημείον ἐστὶ καὶ αὕτη ἀναβάσεως, τῷ εἰρημένῳ ἐπὶ κεντήματος τρόπῳ 120 ἀναλόγως ἔχον · οὐδέποτε δὲ οὕτ' αὕτη καθ' ἑαυτὴν εὔρηται μόνη, πλὴν εἰ μὴ μετ' ὀλίγου προτιθεμένου, τὴν διὰ πέντε σύμφωνον ἀποτελοῦν μὲν οὕτως — ∠ , ἡμῖν δὲ τετραφωνίαν σύμφωνον καλουμένην (σύνθετον γάρ ἐστι καὶ αὐτὸ τὸ διάστημα, τριῶν ἐκ τόνων τε καὶ ἡμιτονίου, δυοῖν μὲν ὑπαρχόντων μείζονων, θατέρου δ' ἐλάττονος · καὶ ἔτι μείζονος ἡμιτονίου, τετραχῶς τούτων λαμβανομένων).

113 γε] cf. 33, 57

124 parenthesin supplevi

- 125 Σημειωτέον δέ, ὡς οἱ τῶν νεωτέρων καθ' ἡμᾶς τε καὶ πρὸ ἡμῶν μουσικοί, καθάπερ καὶ ἐπὶ τοῦ κεντήματος διὰ βραχέων ἐλέχθη, οὐκ ἀπὸ τῶν ὄρων ἀρχόμενοι, ὡς οἱ πρότερον, ἀριθμοῦσιν, ἀλλὰ τῶν αὐτοῖς ἐμπεριεχομένων διαστημάτων καὶ μόνον ποιοῦνται τὴν καταρίθμωσιν. διὸ καὶ ἡ παρ' ἐκείνοις διὰ πέντε τούτοις τετραφωνία ἐκλήθη, ἥ τε διὰ τριῶν, ὡς ἑναγχος εἴρηται, διφωνία, καὶ πάλιν αὖθις 130 ἡ διὰ τεσσάρων μὲν τριφωνία, ἡ δὲ διὰ πασῶν ἑπταφωνία · ὡς ἐν τῷ προσήκοντι 12^r καιρῷ τε καὶ τόπῳ τὰ τούτων δειχθήσεται παραδείγματα καὶ τούτων ἐκάστης πέρι ῥηθήσεται, ἐπειδὴν περὶ σημείων τε καὶ διαστημάτων συνθέσεως ποιησόμεθα προσηκόντως τὸν λόγον. παραπλησίως δὲ τούτοις ἔχει καὶ τὰ λοιπὰ διαστήματα · μέχρι γὰρ οὗ συντιθέναι βούλει αὐτά, τοῖς εἰρημένοις ἀνάλογον ἕκαστον 135 ἀποτελεῖται καὶ ὀνομάζεται, μιᾷ διαστάσει ἀπολειπόμενον, τῇ τοῦ ἀφ' οὗ πρότερον ἤρξατο ἀριθμεῖσθαι ὄρου. καὶ ταῦτα μὲν εἰρήσθω περὶ τῶν τῆς ἀναβάσεως σημείων.

Περὶ ὄρων σημείων καταβάσεως.

- Ἐπεὶ δ' ἐν ἀπάσαις ἐπιστημῶν ταῖς συστάσεσιν ἄριστόν ἐστι τὸ προδιορίζειν 140 τὰ οἷς ἕκαστος χρήσεσθαι μέλλει τῶν ὀνομάτων, ἵνα μὴ ταῖς ὁμωνυμίαις ὤμεν συγκεχυμένοι, οὐ χαλεπὸν ἄν, οὐδ' ἂν ἡμεῖς τῷ φιλοσόφῳ ἐπόμενοι διορίσαιμεν, δόξειεν.
- Ἀπόστροφος τοίνυν καλεῖσθω μὲν ἀπλῶς καὶ μετὰ προσθήκης · διαφερέτω δ' ἕτερος θατέρου τῷ εἶδει, τελειότητι τε καὶ ἀξιώματι, ὡς ἀντιδιαιρούμενα ὑπὸ τὸ 145 αὐτὸ γένος εἶδη, τὸν ὡς ἔφημεν ἀπόστροφον κεκλημένον, καθότι καὶ τὸ τοῦ ἀνθρώπου εἶδος, τοῦ τῶν ἀλόγων, ὑπὸ τὸ αὐτὸ γένος ἀμφοτέρα τὸ ζῶον διατελοῦντα · καλεῖσθω δὲ τούτων ὁ μὲν ἀπλοαπόστροφος (καθὰ καὶ πρότερον 12^v εἴρηται, ὁ τῷ σχήματι ἐγγυτέρω τῆς τοῦ ὀλίγου φύσεως ἢ ὁ λοιπὸς ὑπάρχων, | καὶ ταύτας αὐτῷ κατὰ τὴν ἑαυτοῦ σύνθεσιν μετέχων), ὁ δὲ ὀξειαπόστροφος ἢ καὶ 150 βαρειαπόστροφος ἀδιαφόρως, ἐπειδὴ καὶ αὐτὸς τῷ προτέρῳ παραπλησίως ἔχει πρὸς τὴν ὀξεῖαν ἢ καὶ βαρεῖαν τῆς αὐτῆς αὐτῇ διατελῶν φύσεως, καὶ ταύτης κατὰ τὴν ἑαυτοῦ σύνθεσιν μετέχων · οἷαν γὰρ φύσιν τό τε ὀλίγον ἔχει καὶ ἡ ὀξεῖα ἐν ἀναβάσει, τὴν αὐτὴν ὃ τε ἀπλοαπόστροφος ἐκέκτητο καὶ ὀξειαπόστροφος ἐν τῇ καταβάσει. ἀναλογεῖ δ' ὁ μὲν <ἀπλοαπόστροφος> τῷ ὀλίγῳ, ὁ δ' ὀξειαπόστροφος

129 in textu: καὶ αὖθις ἐθ' ἢ διὰ] καὶ πάλιν αὖθις ἢ διὰ add. in marg. ipse scriba
148 τῆς τοῦ ὀλίγου φύσεως ἢ ὁ λοιπὸς φύσεως C φύσεως² delevis 149 parenthesin
supplevi e.g. 154 <ἀπλοαπόστροφος> supplevi

- 155 τῇ ὀξεΐᾳ. ὡσαύτως δ' ἔχει καὶ τοῦ ἐλαφροῦ · γενικοῦ καθεστηκότος αὐτοῦ
ὀνόματος, ὑπ' αὐτὸ διατελεῖ ὡς ἀντιδιαιρούμενα εἶδη, τὸ τ' ἐλαφρόλιγον καὶ
ἐλαφρόξειον, τῆς αὐτῆς καὶ αὐτὰ μὲν τυγχάνοντα φύσεως τῷ τε ὀλίγῳ καὶ τῇ
ὀξεΐᾳ · ἀναλογοῦντα δὲ τὸ μὲν ἐλαφρόλιγον τῷ μετ' ὀλίγου προεκτεθέντι κεντή-
ματι, τῷ τὴν ἐλάττονα διφωνίαν ἀποτελοῦντι · τὸ δ' ἐλαφρόξειον τῷ μετ' ὀξεΐας
160 ἀναλόγως τοῖς εἰρημένους προεκτεθέντι κεντήματι, τῷ τὴν μείζονα διφωνίαν
ἀποτελοῦντι. διαφέρει δ' οὐδὲν πρὸς τὸ παρόν, εἴτ' ἐλαφρόξειον εἴτε βαρειέλαφρον
ἂν τις καλέσειεν, εἴτ' ἐξ ἀμφοτέρων παρασυνθείς, βαρειελαφρόξειον.

Περὶ ὄρων σημείων καταβάσεως.

13^r

➤ ἀπλοαπόστροφος |

- 165 Ἐπλοαπόστροφος τοίνυν ἐστὶ χαρακτήρ καταβάσεως, ἡμιτονίου διαστήματος
μείζονος λόγον ἐπέχων.

↪ ↪ ὀξειαπόστροφος

Ὀξειαπόστροφος σημεῖόν ἐστι καταβάσεως τόνου λόγου ἐπέχων.

- Σημειωτέον δὲ ὅτι, διττοῦ ὄντος τοῦ τόνου, τοῦ μὲν μείζονος, τοῦ δ' ἐλάττονος,
170 τοῦ μὲν προτέρου, ὁ δεύτερος τῶν ἀποστροφῶν ὁ τὴν ὀξεῖαν ὀρθωτέραν τῆς
θατέρου ἔχων, σημεῖόν ἐστι · τοῦ δ' ἐλάττονος, ὁ πρότερος ὁ τὴν ὀξεῖαν τῆς
θατέρου μᾶλλον παρεγκεκλιμένην κεκτημένος, καθότι καὶ πρότερον ἐπὶ τῆς ἀπλῶς
ὀξεΐας ἐλέχθη.

↪ ἐλαφρόλιγον

- 175 Ἐλαφρόλιγον σημεῖόν ἐστι καταβάσεως, τῆς διὰ τριῶν ἐλάττονος λόγον ἐπέχων
μὲν, ἡμῖν δὲ καλουμένης διφωνίας ἐλάττονος · σύγκειται δὲ τουτὶ τὸ διάστημα ἐξ
ἐλάττονος τόνου καὶ ἡμιτονίου γε μείζονος, καὶ ἐναλλάξ, ἡμιτονίου τοῦ αὐτοῦ λέγω
καὶ τόνου.

↪ ἐλαφρόξειον

- 180 Ἐλαφρόξειον σημεῖόν ἐστι καταβάσεως, τῆς διὰ τριῶν μείζονος λόγον ἐπέχων
μὲν, ἡμῖν δὲ μείζονος καὶ αὐτῆς διφωνίας κεκλιμένης · τουτὶ δὴ τὸ διάστημα
13^v σύγκειται δυοῖν ἐκ τόνοις, θατέρου μὲν μείζονος, ἐλάττονος δὲ τοῦ λοιποῦ, διχῶς
αὐτοῖν εἰλημμένων.

✕ χαμηλή

- 185 Χαμηλή σημείον ἐστὶ καταβάσεως, τῇ ἐπὶ ἀναβάσεως ὑψηλῇ καλουμένη ἀναλογούν κατὰ πάντα, τὴν διὰ πέντε καὶ αὕτη σύμφωνον ἀποτελοῦν μὲν, ἡμῖν δὲ τετραφωνίαν σύμφωνον καλουμένην. ὅσα οὖν ἐπ' ἐκείνης εἴρηται, τοσαῦτα καὶ ἐπὶ ταύτης ῥηθήσεται · σύνθετον γάρ ἐστι καὶ αὐτὸ τὸ διάστημα τριῶν ἐκ τόνων τε καὶ ἡμιτονίου, δυοῖν ὑπαρχόντων μειζόνων μὲν ἀναλόγως, θατέρου δ' ἐλάττονος
- 190 καὶ ἔτι μειζονος ἡμιτονίου, τετραχῶς τούτων (φημί τῶν τόνων τε καὶ ἡμιτονίου) λαμβανομένων · οἶον δὲ τοῦργον ἐκείνης ἐστὶν ἐν ἀναβάσει, καὶ ταύτης ἐν καταβάσει · καὶ ταῦτα δὴ περὶ τούτων ἱκανῶς μοι δοκῶ λελέχθαι.

- Πεπληρωμένοι τοίνυν τοῦ περὶ τῶν οἶον οὐσιῶν λόγου τῶν χαρακτήρων ἰσότητος εἴτε ἰσοφωνίας, ἀναβάσεως τε καὶ καταβάσεως, ἐπόμενον ἂν εἴη καὶ περὶ
- 195 τοῦ οἶον αὐτοῖς ἀχωρίστων συμβεβηκότων λόγου διαλαβεῖν · αὐτὰ γὰρ ταῦτα τὸν τῆς κινήσεως χρόνον ἐκείνοις παρέχει, ταχυτῆτα τε φημί καὶ βραδυτῆτα.

Ὅροι τῶν οἶον ἀχωρίστων τοῖς χαρακτηῖρσι συμβεβηκότων.

┐ ἀργόν


- 14^Γ Ἀργὸν τοίνυν ἐστὶ σημείον τὸν κατὰ κίνησιν ἀργίας ἕνα | χρόνον ἀποτελοῦν
- 200 τέλειον · εἴτε θέσεως μόνης, εἴτε καὶ ἄρσεως παραπλησίως, εἴτ' ἀμφοτέρων ἅμα.

Ταῦτά ἐστι τὰ κατ' ἀνάλυσιν ἀπὸ τοῦ ἀργοῦ σημεῖα γιγνόμενα:


υ τζάκισμα

τζάκισμα σημείον ἐστὶ δηλοῦν τὸν κατὰ ποσότητα τῆς κινήσεως ἡμίση τοῦ ἀργοῦ δηλονότι χρόνον.


205

 γοργόν

γοργόν σημειόν ἐστι δηλοῦν τὸν κατὰ ποσότητα τῆς κινήσεως χρόνον, τοῦ τζακίσματος μὲν ἡμίση, τοῦ ἀργοῦ δὲ τὸ τέταρτον.


 δίγοργον

δίγοργον σημειόν ἐστι δηλοῦν τὸν κατὰ ποσότητα τῆς κινήσεως χρόνον, τοῦ
210 γοργοῦ μὲν ἡμίση, τοῦ τζακίσματος δὲ τὸ τέταρτον, τὸ ὄγδοον δὲ τοῦ ἀργοῦ.


 ὀξυδίγοργον

ὀξυδίγοργον σημειόν ἐστι δηλοῦν τὸν κατὰ ποσότητα τῆς κινήσεως χρόνον, διγόργου μὲν ἡμίση, γοργοῦ δὲ τὸ τέταρτον, τζακίσματος μέντοι τὸ ὄγδοον, τοῦ ἀργοῦ δ' ἔτι τὸ ἑκαταίδεκατον.


215 Ταῦτά ἐστι τὰ κατὰ σύνθεσιν ἀπὸ τοῦ ἀργοῦ σημεῖα γιγνόμενα:

 δίσαργον
14^v

δίσαργον σημειόν ἐστι τὸν κατὰ ποσότητα τῆς κινήσεως χρόνον, διπλοῦν δηλοῦν τοῦ ἀργοῦ, ἥτοι κατὰ τε θέσιν καὶ ἄρσιν τέλειον.


 τρίσαργον

220 τρίσαργον σημειόν ἐστι τὸν κατὰ ποσότητα τῆς κινήσεως χρόνον τριπλοῦν τοῦ ἀργοῦ σημαῖνον · κατὰ τε θέσιν καὶ ἄρσιν καὶ αὐθις θέσιν, ἢ καὶ ἀνάπαλιν.


 τέτραργον

τέτραργον σημειόν ἐστι τὸν κατὰ ποσότητα τῆς κινήσεως χρόνον τετραπλοῦν τοῦ ἀργοῦ σημαῖνον · κατὰ τε θέσιν καὶ ἄρσιν, καὶ αὐθις ὁμοίως.


225

 πένταργον


πένταργον σημειόν ἐστι τὸν κατὰ ποσότητα τῆς κινήσεως χρόνον δις διπλοῦν τοῦ ἀργοῦ σημαῖνον, σὺν ἅμα πέμπτῳ μέρει τοῦ ε' · κατὰ τε θέσιν καὶ ἄρσιν, καὶ αὐθις ὁμοίως, καὶ πάλιν θέσιν.

 ἑξαργον

- 230 ἑξαργον σημειῖόν ἐστι τὸν κατὰ ποσότητα τῆς κινήσεως χρόνον τρις διπλοῦν τοῦ ἄργου σημαῖνον · κατὰ τε θέσιν καὶ ἄρσιν καὶ αὐθις οὕτω, καὶ τρίτον ὁμοίως.


 ἑπταργον

- ἑπταργον σημειῖόν ἐστι τὸν κατὰ ποσότητα τῆς κινήσεως χρόνον τρις διπλοῦν τοῦ ἄργου σημαῖνον, σὺν ἅμα ἐβδόμῳ τοῦ ζ' μέρει · κατὰ τε θέσιν καὶ ἄρσιν καὶ
15^r 235 | τοῦτο μέχρι τρίτου, καὶ αὐθις θέσιν.


 ὀκταργον


ὀκταργον σημειῖόν ἐστι τὸν κατὰ ποσότητα τῆς κινήσεως χρόνον τετράκις διπλοῦν τοῦ ἄργου σημαῖνον · κατὰ τε θέσιν καὶ ἄρσιν, καὶ τοῦτο μέχρι τετάρτου ἀριθμοῦ ποιητέον.

- 240 Εἰδέναι δὲ δεῖ, ὅτι τὰ ἑναγχος κατηριθμημένα σημειᾷ ταῦτά ἐστι, δι' ὧν καὶ τὰς ἐν τῷ ψάλλειν σημειούμεθα παύσεις, ἀπὸ μιᾶς ἀρχόμενοι, κατ' ἀνάλυσίν τε καὶ σύνθεσιν, καθότι δῆλον ἐγένετο μὲν πρὸ μικροῦ · ταῦτά δὲ ταῦτα μόνα τῶν ἄλλων σημείων χωρὶς ἐκτιθέντες ἀπάντων τρόπῳ τοιῷδε:


 παύσις μία


- 245 αὐταὶ εἰσιν αἱ κατ' ἀνάλυσιν ἀπὸ τῆς μιᾶς παύσεως ἀναπνεύσεις γιγνόμεναι:



ἀναπνευσις μία τὸν τῆς παύσεως ἐμπεριέχουσα χρόνον ἡμίση.



ἀναπνευσις ἡμίσεια τὸ τοῦ τῆς παύσεως ἐμπεριέχουσα χρόνου τέταρτον.


- 15^v ἀναπνευσις τεταρτημόριος τὸ τοῦ τῆς παύσεως | ἐμπεριέχουσα χρόνου ὀγδοον.


- 
Αὕτη δὴ, καίτοι τὸ ἐκκαιδέκατον τοῦ τῆς παύσεως χρόνου μέρος ἐμπεριέχει,
250 ἀλλ' οὖν ἀναπνευσθῆναι τῶν ἀδυνάτων ὑπάρχει. διό, ταῖς εἰρημέναις ἀρκούμενοι, ἐπὶ τὰς κατὰ σύνθεσιν μεταβῶμεν παύσεις, οὕτως ἐχούσας τὴν ἐκθεσιν.


 παύσεις δύο


 παύσεις τρεῖς

 παύσεις τέσσαρες

 παύσεις πέντε

 παύσεις ἕξ

 παύσεις ἑπτὰ

 παύσεις ὀκτώ

Τούτων οὕτως ἐχόντων, καὶ ὧν ἐν τῇ παρούσῃ χρῆζομεν πραγματεία προκα-
 255 τασκευασθέντων ἀπάντων, λοιπὸν εἰπεῖν καὶ περὶ τῆς τούτων συνθέσεως (τῶν οἶον
 οὐσιῶν χαρακτήρων φημί, μετὰ τῶν οἶον αὐτοῖς ἀχωρίστων συμβεβηκότων) · καὶ
 πρῶτον ἤδη ῥητέον περὶ τοῦ Ἰσου, ποσαχῶς αὐτὸ τούτοις συντίθεσθαι δυνατόν, καὶ
 οἷαν ἕκαστος τῶν συνθέσεως τρόπων ἐνέργειαν ἀποτελεῖ · καὶ τίσι τῶν κατὰ
 λατίνους ἐν μουσικῇ χαρακτήρων ἀναλόγως ἔχουσιν.



16^r 260 Ἴσον, μετ' ἐπικειμένου αὐτῷ ἀργοῦ, μακρὸν ἐκτείνει | τὸν φθόγγον κατὰ τὸ
 ποσὸν τῆς κινήσεως, ἀναλόγως τῇ παρὰ λατίνοις ἡμιβραχείᾳ καλουμένη (ἥτοι
 σεμιμπρέβε) · καλεῖσθω τοίνυν ἰσομόναργον, καιρὸν κατ' ἰσότητ' ἀποτελοῦν ἓνα
 τέλειον, εἴτε θέσεως οὗτος εἴη, εἴτ' ἄρσεως, εἴτ' ἀμφοτέρων ἀδιαφόρως.

Ἰστέον δὲ ὅτι τὸ ἀργόν, καθότι προεῖρηται, ἀναλύεται μὲν τετραχῶς, πολλα-
 265 χῶς δὲ συντίθεται · εἰς γὰρ τζακίσματα δύο μὲν πρότερον ἀναλύεται, ἔπειτα δὲ εἰς
 γοργά, τὸν ἀριθμὸν τέτταρα · μετὰ δὲ ταῦτα εἰς δίγοργα μέντοι ὀκτώ, ὀξυδίγοργα
 δ' ἑσχατον πάντων, ἑκκαιδέκατον ἀριθμόν.

Ταῦτα δὴ τὰ σημεῖα, πάντα μετ' Ἰσου συντιθέμενα μόνον παραδείγματος χάριν,
 τὴν αὐτὴν τοῖς μετὰ τῶν οἶον οὐσιῶν χαρακτήρων ἀναβάσεώς τε καὶ καταβάσεως
 270 συντεθεῖσι τοῖς αὐτοῖς οὖσιν ἀναλογίαν φυλάττει · σαφηνείας δὲ μᾶλλον ἕνεκεν,
 προσεπιτούτοις τά τε παραδείγματα τούτων ἑκάστου μετ' οὐ πολὺ ἐκτεθείσεται, ἣν
 ἕκαστον ἔχει χρῆσίν τε καὶ ἐνέργειαν ἐνδεικνύμενα. ἀναλογίαν τε, ὡς ἐλέχθη, πρὸς
 τὰ κατὰ τὴν τῶν λατίνων μουσικὴν σημεῖα καὶ χαρακτῆρας, ἀπὸ τοῦ πρώτου τῇ
 τάξει ποιούμενοι τὴν ἀρχήν, τῷ τε τῇ τάξει καὶ φύσει πρώτῳ συμπαραμιγνύντες

16^v 275 καὶ ἀξιώματι. | ἔχει δὲ ταῦθ' οὕτωςί:



Ἴσον, τζακίσματι συντεθέν, (καλεῖται δὲ τοῖς μουσικοῖς οὕτως ἢ τοῖς γραμμα-
 τικοῖς εἰρημένη βραχεῖα) κατὰ τὸ τῆς κινήσεως ποσὸν τε καὶ χρόνον, βραχὺν
 ἀποτελεῖ τὸν φθόγγον, ἡμίση μὲν τοῦ ἰσομονάργου, ἀνάλογον δὲ τῇ παρὰ λατίνοις
 ἐλάττονι καλουμένη, τῆς παρ' αὐτοῖς μὲν ἡμιβραχείας, παρ' ἡμῶν δὲ μακροῦς ὡς
 280 πρὸς τὸ παρὸν εἰρημένης, καλεῖσθω δὴ ἰσοτζακίσμα.

Καθάπερ οὖν τῷ ἴσῳ ἐπίκειται τὸ λεγόμενον τζάκισμα, τὸν αὐτὸν καὶ τὰ ἐπίλοιπα τρία σημεῖα τρόπον συνθέσεως ἔχει — γοργὸν φημί, δίγοργόν τε καὶ ὀξυδίγοργον.

⌚ ↓

285 ἴσον, γοργῶ συντεθέν, ἰσοτζακίσματος βραχύτερον ἀποτελεῖ τὸν φθόγγον (ἦτοι ἡμίση τοῦ κατὰ τὴν τούτου κίνησιν χρόνου), τῇ παρὰ λατίνοις ἡμιελάττονι καλουμένῃ (σεμιμίνιμα δηλονότι) ἀνάλογον · λεγέσθω τοῖνυν ἰσόγοργον.

⌚ ⤵

17^r ἴσον, διγόργῳ συντεθέν, ἰσογόργου βραχύτερον (ἦτοι ἡμίση τοῦ κατὰ τὴν τούτου κίνησιν χρόνου) τὸν φθόγγον ἀποτελεῖ, τῇ παρὰ λατίνοις διημιελάττονι (δηλονότι κρόμα καλουμένῃ) ἀνάλογον · εἰρήσθω οὖν ἰσοδίγοργον. |

⌚ ⤵

290 ἴσον, ὀξυδιγόργῳ συντεθέν, ἰσοδιγόργου βραχύτερον (ἦτοι ἡμίση τοῦ κατὰ τὴν τούτου κίνησιν χρόνου) τὸν φθόγγον ἀποτελεῖ, τῇ παρὰ λατίνοις τετραμιελάττονι ἀνάλογον (τῇ κατ' αὐτοὺς δηλονότι καλουμένῃ σεμικρόμα) · καλείσθω οὖν ἰσοξυδίγοργον.

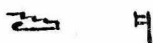
295 Συμπληρουμένης ἤδη τῆς τῶν μετ' ἴσου κατ' ἀνάλυσιν ἀπὸ τοῦ ἄργου σημείων συνθέσεως, ἐπὶ τὴν τῶν ἀπ' αὐτοῦ κατὰ σύνθεσιν πολυειδῶς γιγνομένην μεταβαίνειν ἤδη καιρὸς.

⌚ H

300 ἴσον, δισάργῳ συντεθέν, μακρὸν δις τὸν φθόγγον ἀποτελεῖ, δύο κατὰ τὸ τῆς κινήσεως ποσὸν τοῦ ἄργου καιροὺς εἴτε χρόνους ἔχοντα, τῇ παρὰ λατίνοις βραχείᾳ καλουμένῃ (δηλονότι μπρέβε) ἀνάλογον — θάτερον μὲν κατὰ θέσιν, κατ' ἄρσιν δὲ τὸν λοιπὸν · καλείσθω οὖν ἰσοδίσαργον.

⌚ H.

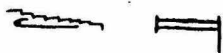
17^v 305 ἴσον, δισάργῳ συντεθέν, παρακειμένην βαρεῖαν ἐπικείμενον ἰσομόναργον ἔχουσαν ἔχον, μακρὸν τρίς τὸν φθόγγον ἀποτελεῖ, κατὰ τὸ τῆς κινήσεως ποσὸν τοῦ ἄργου καιροὺς ἔχοντα τρεῖς, τῇ παρὰ λατίνοις βραχείᾳ μετὰ στιγμῆς καλουμένῃ (δηλονότι μπρέβε μετὰ πόντου) εἴτουν σημείου ἀνάλογον — θάτερον μὲν κατὰ θέσιν, κατ' ἄρσιν δὲ τὸν λοιπὸν · καὶ αὖθις δὲ κατὰ θέσιν τὸν ἔτερον. | καλείσθω τοῖνυν ἰσοδισαργοβαρισομόναργον.



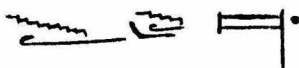
Ἴσον, τετράργῳ συντεθέν, μακρὸν τετράκις τὸν φθόγγον ἀποτελεῖ, καιροὺς μὲν κατὰ τὸ τῆς κινήσεως ποσὸν τοῦ ἀργοῦ ἔχοντα τέτταρας, ἀνάλογον δὲ τῇ καλουμένη παρὰ λατίνοις μακρᾷ (δηλονότι λόγγα) – θάτερον μὲν κατὰ θέσιν, κατ' ἄρσιν
310 δὲ τὸν λοιπὸν, καὶ πάλιν αὖθις ὁμοίως. εἰρήσθω δὴ ἰσοτέτραγον.



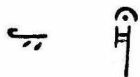
Ἴσον, τετράργῳ συντεθέν, παρακειμένην βαρεῖαν ἰσοδίσταργον ἐπικείμενον ἔχουσιν ἔχον, μακρὸν ἐξάκις τὸν φθόγγον ἀποτελεῖ, καιροὺς μὲν κατὰ τὸ τῆς κινήσεως ποσὸν τοῦ ἀργοῦ ἔχοντα ἕξ, ἀνάλογον δὲ τῇ παρὰ λατίνοις μακρᾷ μετὰ στιγμῆς καλουμένη (δηλονότι λόγγα μετὰ πόντου) – θάτερον μὲν κατὰ θέσιν, κατ'
315 ἄρσιν δὲ τὸν λοιπὸν · καὶ αὖθις ὁμοίως τὸ δευτέρον τε καὶ τρίτον. καλείσθω οὖν ἰσοτετραργοβαρισοδίσταργον.



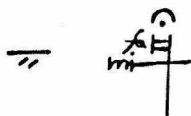
Ἴσον, ὀκτάργῳ συντεθέν, μακρὸν ὀκτάκις τὸν φθόγγον ἀποτελεῖ, καιροὺς μὲν κατὰ τὸ τῆς κινήσεως ποσὸν τοῦ ἀργοῦ ὀκτὼ ἔχοντα, ἀνάλογον δὲ τῇ παρὰ λατίνοις καλουμένη μεγίστῃ (δηλονότι μάξιμα) – θάτερον μὲν | κατὰ θέσιν, κατ' ἄρσιν δὲ
320 τὸν λοιπὸν · καὶ αὖθις ἐκ δευτέρου ὁμοίως καὶ τρίτου, καὶ τοῦτο μέχρι τετάρτου. λεγέσθω τοίνυν ἰσόκταργον.



Ἴσον, ὀκτάργῳ συντεθέν, παρακειμένην βαρεῖαν ἰσοτέτραγον ἐπικείμενον ἔχουσιν ἔχον, μακρὸν δωδεκάκις τὸν φθόγγον ἀποτελεῖ, καιροὺς μὲν κατὰ τὸ τῆς κινήσεως ποσὸν τοῦ ἀργοῦ δύο καὶ δέκα ἔχοντα, ἀνάλογον δὲ τῇ παρὰ λατίνοις
325 καλουμένη μεγίστῃ μετὰ στιγμῆς (δηλονότι μάξιμα μετὰ πόντου) – θάτερον μὲν κατὰ θέσιν, κατ' ἄρσιν δὲ τὸν λοιπὸν, καὶ αὖθις ἐκ δευτέρου ὁμοίως καὶ τρίτου, τετάρτου τε δ' ἔτι καὶ πέμπτου · καὶ τοῦτο οὕτως ἄχρι τοῦ ἕκτου. καλείσθω τοίνυν ἰσοκταργοβαρισοτέτραγον.



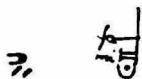
Ἴσον, τὴν καλουμένην διπλὴν ἐκ δύο συγκειμένην ὀξειῶν ὑποκειμένην ἔχον, ὀργίαν μεγάλην ἀποτελεῖ καὶ ἀόριστον, τῇ παρὰ λατίνοις στεφανιαία καλουμένη ἀνάλογον (δηλονότι τῇ κορονάτα) · τίθεται δὲ ἥτοι καταρχομένης τῆς ψαλμωδίας
18^v ἢ κατ' ἰσότητα τῶν προηγησαμένων τε καὶ προεψαλμένων σημείων. |



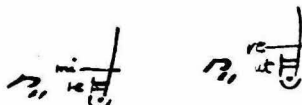
᾽Ολίγον, τὴν καλουμένην διπλὴν ἐκ δύο συγκειμένην ὀξειῶν ὑποκειμένην ἔχον, ἀργίαν μεγάλην ἀποτελεῖ καὶ ἄοριστον, τῇ παρὰ λατίνοις στεφανιαίᾳ καλουμένην
 335 ἀνάλογον (δηλονότι τῇ κορονάτᾳ)· τίθεται δ' ἔνθ' ἀναβάσεως ἥ χρεῖα φθόγγου ἡμιτονίου διαστήματος μείζονος.



᾽Οξεῖα, τὴν καλουμένην διπλὴν ἐκ δύο συγκειμένην ὀξειῶν ὑποκειμένην ἔχουσα, μεγάλην ἀργίαν ἀποτελεῖ καὶ ἄοριστον, τῇ παρὰ λατίνοις στεφανιαίᾳ καλουμένην ἀνάλογον (δηλονότι τῇ κορονάτᾳ)· τίθεται δ' ἔνθα ἡ ἀναβάσεως χρεῖα
 340 φθόγγου διαστήματος τόνου, εἴτ' ἐλάττονος ὄντος εἴτε καὶ μείζονος.



Ἀπλοαπόστροφος, τὴν καλουμένην διπλὴν ἐκ δύο συγκειμένην ὀξειῶν ὑποκειμένην ἔχων, ἀργίαν μεγάλην ἀποτελεῖ καὶ ἄοριστον, τῇ παρὰ λατίνοις στεφανιαίᾳ καλουμένην (δηλονότι τῇ κορονάτᾳ) ἀνάλογον· τίθεται δ' ἔνθα καταβάσεως ἥ χρεῖα φθόγγου ἡμιτονίου διαστήματος μείζονος.



19* 345 ᾽Οξειαπόστροφος, τὴν καλουμένην διπλὴν ἐκ δύο | συγκειμένην ὀξειῶν ὑποκειμένην ἔχων, ἀργίαν μεγάλην ἀποτελεῖ καὶ ἄοριστον, τῇ παρὰ λατίνοις στεφανιαίᾳ (δηλονότι κορονάτᾳ) καλουμένην ἀνάλογον· τίθεται δ' ἔνθα καταβάσεως ἥ χρεῖα φθόγγου διαστήματος τόνου, εἴτ' ἐλάττονος ὄντος εἴτε καὶ μείζονος.

Σημειωτέον δὲ ὅτι ἡ τῶν δύο σύνθεσις ὁμοῦ ὀξειῶν ἀπλῶς διπλὴ τοῖς τῶν
 350 μουσικῶν νεωτέροις ὠνόμασται καὶ ἀργία μεγάλη, ἄνευ προσθήκης ἐτέρας (τῆς τῶν δύο δηλονότι ὀξειῶν).

Τούτων δὴ πάντων οὕτως ἐχόντων, οὐκ ἀπὸ τρόπου καὶ περὶ τῆς τῶν διαστημάτων εἰπεῖν συνθέσεως, ἥς ἔνεκα πεπραγμάτευται πάντα τὰ μέχρις αὐτοῦ εἰρημένα, ἀπὸ τοῦ πρώτου καὶ ἀσυνθέτου τὴν ἀρχὴν ποιουμένους, ἐπὶ τὰ ἐφεξῆς τε καὶ
 355 σύνθετα μεταβαίνοντας κατὰ λόγον, ἀναβάσεώς τε καὶ καταβάσεως.

334 ἀργεῖαν C 335 χρεῖα C 338 ἀργεῖαν C 339 χρεῖα C 342 ἀργεῖαν C
 343 χρεῖα C 346 ἀργεῖαν C 347 χρεῖα C 350 ἀργεῖα C 351 parenthesin
 supplevi 352 ἄπο τρόπου C

Περὶ ἀπλῶν καὶ ἀσυνθέτων διαστημάτων ἀναβάσεως

᾽Ολίγον τοίνυν σημειόν ἐστιν, ὡς εἴρηται, ἀναβάσεως, ἡμιτονίου διαστήματος μείζονος λόγον ἐπέχον.

- 19^v ᾽Οξεῖα σημειόν ἐστιν, ὡς εἴρηται, ἀναβάσεως, διαστήματος | τόνου λόγον
360 ἐπέχον, εἴτ' ἐλάττονος ὄντος εἴτε καὶ μείζονος.

λδ' α'

πζ' υ'

πβ' π'

Σημειώτεον δὲ ὅτι οὗτ' ὅτε ἐστὶ τόνος μείζων · ὅτε μὲν ἐλάττων · μὴ φα ἡμιτόνιον μεῖζον, καὶ αἰεὶ κατ' ἀναλογίαν οὕτως · ὁ ἐγγυτέρω τοῦ ἀρχομένου ἢ τελειομένου ἡμιτονίου τόνος, τοῦ λοιποῦ αἰεὶ ἐλάττων ἐστίν.

Περὶ τῶν κατὰ σύνθεσιν ἀναβάσεως διαστημάτων συνθέτων

- 365 ᾽Ολίγον, μετὰ προτιθεμένου αὐτῷ κεντήματος, τὴν διὰ τριῶν ἀποτελεῖ (ἀναβάσεως) ἐλάττονα μὲν, ἡμῖν δὲ καλουμένην διφωνίαν ἐλάττονα, τῇ παρὰ λατίνοις καλουμένην τέρτζα μίνορ ἀνάλογον.

Σημείωσαι ὅτι προτίθεσθαι λέγειν ἢ ἐπιτίθεσθαι, οὐδὲν πρὸς τὸ παρὸν διαφέρει· πλὴν ἀπὸ τῆς διὰ τεσσάρων καὶ ἐπέκεινα.

- 370 ᾽Οξεῖα, μετὰ προτιθεμένου αὐτῇ κεντήματος, τὴν διὰ τριῶν μὲν ἀποτελεῖ (ἀναβάσεως) μείζονα, ἡμῖν δὲ καλουμένην μείζονα διφωνίαν, τῇ παρὰ λατίνοις λεγομένην τέρτζα μάιορ ἀνάλογον.

- 20^r ᾽Ολίγον, μετ' ἐπικειμένου αὐτῷ κεντήματος, τὴν διὰ | τεσσάρων ἀποτελεῖ
375 σύμφωνον μὲν, ἡμῖν δὲ καλουμένην τριφωνίαν σύμφωνον, τῇ παρὰ λατίνοις κοινὰ
375 ἀρτα κοινονάντε καλουμένην ἀνάλογον.

᾽Ολίγον, μετὰ προτιθεμένης αὐτῷ ὑψηλῆς, τὴν διὰ πέντε σύμφωνον ἀποτελεῖ μὲν, ἡμῖν δὲ καλουμένην τετραφωνίαν σύμφωνον, τῇ παρὰ λατίνοις κοινὰ κοινονάντε καλουμένην ἀνάλογον.

≤

- 380 Ὀλίγον, μετ' ἐπικειμένης αὐτῷ ὑψηλῆς, πενταφωνίαν ἀποτελεῖ ἐλάττονα μὲν, ἀνάλογον δὲ τῇ παρὰ λατίνοις σέστα μίνορ καλουμένη.

↗

Ὁξεῖα, μετ' ἐπικειμένης αὐτῇ ὑψηλῆς, πενταφωνίαν ἀποτελεῖ μερίζονα μὲν, ἀνάλογον δὲ τῇ παρὰ λατίνοις σέστα μάϊορ καλουμένη.

≤.

- 385 Ὀλίγον, μετ' ἐπικειμένης αὐτῷ ὑψηλῆς καὶ προτιθεμένου κεντήματος, ἑξαφωνίαν ἀποτελεῖ ἐλάττονα μὲν, ἀνάλογον δὲ τῇ παρὰ λατίνοις σέττιμα μίνορ καλουμένη.

↗.

Ὁξεῖα, μετ' ἐπικειμένης αὐτῇ ὑψηλῆς καὶ προτιθεμένου κεντήματος, ἑξαφωνίαν ἀποτελεῖ μερίζονα μὲν, ἀνάλογον δὲ τῇ παρὰ λατίνοις καλουμένη σέττιμα μάϊορ.

≤

- 20^v 390 Ὀλίγον, μετ' ἐπικειμένων αὐτῷ κεντήματός τε καὶ | ὑψηλῆς ἐφεξῆς, τὴν διὰ πασῶν ἀποτελεῖ σύμφωνον μὲν, ἡμῖν δὲ καλουμένην ἑπταφωνίαν σύμφωνον, ἀνάλογον τῇ παρὰ λατίνοις οἰτάβα κορσονάντε καλουμένη.

↗

- 395 Ὀλίγον μετ' ἐπικειμένης μὲν αὐτῷ μιᾶς ὑψηλῆς, προτιθεμένης δ' ἑτέρας, ὀκταφωνίαν ἀποτελεῖ ἐλάττονα μὲν, ἀνάλογον δὲ τῇ παρὰ λατίνοις νόνα μίνορ καλουμένη.

↗

Ὁξεῖα, μετ' ἐπικειμένης αὐτῇ μιᾶς ὑψηλῆς, προτιθεμένης δ' ἑτέρας, ὀκταφωνίαν ἀποτελεῖ μερίζονα μὲν, ἀνάλογον δὲ τῇ παρὰ λατίνοις νόνα μάϊορ καλουμένη.

≤

Ὀλίγον, μετ' ἐπικειμένων αὐτῷ δύο ὑψηλῶν ἐφεξῆς, ἑνναφωνίαν ἀποτελεῖ ἐλάττονα μὲν, ἀνάλογον δὲ τῇ παρὰ λατίνοις καλουμένη δέττιμα μίνορ.

↗

- 400 Ὁξεῖα, μετ' ἐπικειμένων αὐτῇ δύο ὑψηλῶν ἐφεξῆς, ἑνναφωνίαν ἀποτελεῖ μερίζονα μὲν, ἀνάλογον δὲ τῇ παρὰ λατίνοις καλουμένη δέττιμα μάϊορ.



- 21^r Ὀλίγον, μετ' ἐπικειμένων αὐτῶ δύο ὑψηλῶν ἐφεξῆς καὶ προτιθεμένου κεντή-
ματος, τὴν διὰ πασῶν διὰ τεσσάρων | ἀποτελεῖ σύμφωνον μὲν, ἡμῖν δὲ καλουμένην
δεκαφωνίαν σύμφωνον, τῇ παρὰ λατίνοις οὐνδέτζιμα κοινσονάντε καλουμένην ἀνά-
405 λογον.



Ὀλίγον, μετ' ἐπικειμένων αὐτῶ κεντήματος καὶ δύο ὑψηλῶν ἐφεξῆς, τὴν διὰ
πασῶν διὰ πέντε ἀποτελεῖ σύμφωνον μὲν, ἡμῖν δὲ καλουμένην ἐνδεκαφωνίαν
σύμφωνον, τῇ παρὰ λατίνοις δυοδέτζιμα κοινσονάντε καλουμένη ἀνάλογον.

- Καὶ περὶ μὲν τῶν κατὰ σύνθεσιν ἀναβάσεως διαστημάτων συνθέτων ἀρκεῖται
410 ταῦτα · περὶ δὲ τῶν κατὰ σύνθεσιν, ἀνάλογον τοῖς εἰρημένοις, καταβάσεως
συνθέτων διαστημάτων ἐφεξῆς ἂν εἴη ῥητέον, ἀπὸ τοῦ πρώτου τε καὶ ἀσυνθέτου
τὴν ἀρχὴν ποιούμενοις, καθότι καὶ πρότερον ἐπὶ τῶν ἀναβάσεως ἐρρέθη διαστημά-
των.

Περὶ ἀπλῶν διαστημάτων καταβάσεως



- 415 Ἀπλοαπόστροφος τοίνυν, τὰς δύο παραλλήλους ἔχων εὐθείας, σημειὼν ἐστι
καταβάσεως ἡμιτονίου διαστήματος μείζονος λόγον ἐπέχον, ὡς εἴρηται.



- 21^v Ὁξειαπόστροφος, τὰς δύο μὲν εὐθείας παραλλήλους οὐκ ἔχων, | τὴν ἄνω δὲ
κάτω καὶ μᾶλλον παρεγκλιμένην, σημειὼν ἐστι καταβάσεως, διαστήματος τόνου
λόγον ἐπέχον, εἴτ' ἐλάττονος ὅντος εἴτε καὶ μείζονος.

- 420 *Περὶ τῶν κατὰ σύνθεσιν διαστημάτων συνθέτων καταβάσεως*



Ἐλαφρόλιγον, διάστημα σύνθετον ὃν καταβάσεως, τὴν διὰ τριῶν ἀποτελεῖ
ἐλάττονα μὲν, ἡμῖν δὲ καλουμένην ἐλάττονα διφωνίαν, τῇ παρὰ λατίνοις καλουμένην
τέρτζα μίνορ ἀνάλογον.



- Ἐλαφρόξειον, διάστημα σύνθετον ὃν καταβάσεως, τὴν διὰ τριῶν ἀποτελεῖ
425 μείζονα μὲν, ἡμῖν δὲ καλουμένην διφωνίαν μείζονα, τῇ παρὰ λατίνοις καλουμένην
τέρτζα μάϊορ ἀνάλογον.



‘Απλοαπόστροφος, μετ’ ἐπικειμένου αὐτῷ ἐλαφρολίγου, τὴν διὰ τεσσάρων ἀποτελεῖ σύμφωνον μὲν, ἡμῖν δὲ καλουμένην τριφωνίαν σύμφωνον, τῇ παρὰ λατίνοις καλουμένη *κουάρτα κονσονάντε* ἀνάλογον.



22^r 430 Χαμηλή, μόνη τε καὶ σὺν ἀποστροφῷ ἐκτιθεμένη, | καθάπερ ἐπὶ τῆς ὑψηλῆς ἐρρέθη καὶ τοῦ κεντήματος (ὅσα γὰρ ἐπ’ ἐκείνων εἴρηται, τοσαῦτα καὶ ἐφ’ ἐκάτερον τῶν ἐλαφρῶν τε καὶ χαμηλῆς ῥηθήσεται), τὴν διὰ πέντε σύμφωνον ἀποτελεῖ μὲν, ἡμῖν δὲ τετραφωνίαν σύμφωνον καλουμένην, τῇ παρὰ λατίνοις καλουμένη *κούϊντα κονσονάντε* ἀνάλογον.



435 ‘Απλοαπόστροφος, μετ’ ἐπικειμένης αὐτῷ χαμηλῆς, πενταφωνίαν ἀποτελεῖ ἐλάττονα μὲν, τῇ καλουμένη δὲ παρὰ λατίνοις *σέστα μίνορ* ἀνάλογον.



‘Οξειαπόστροφος, μετ’ ἐπικειμένης αὐτῷ χαμηλῆς, πενταφωνίαν ἀποτελεῖ μείζονα μὲν, τῇ καλουμένη δὲ παρὰ λατίνοις *σέστα μάϊορ* ἀνάλογον.



‘Ελαφρολίγον, μετ’ ἐπικειμένης αὐτῷ χαμηλῆς, ἑξαφωνίαν ἀποτελεῖ ἐλάττονα
440 μὲν, τῇ καλουμένη δὲ παρὰ λατίνοις *σέττιμα μίνορ* ἀνάλογον.



22^v ‘Ελαφρόξειον, μετ’ ἐπικειμένης αὐτῷ χαμηλῆς, ἑξαφωνίαν ἀποτελεῖ μείζονα μὲν, τῇ καλουμένη δὲ παρὰ λατίνοις *σέττιμα μάϊορ* ἀνάλογον. |



‘Απλοαπόστροφος, μετ’ ἐπικειμένων αὐτῷ ἐλαφρολίγου τε καὶ χαμηλῆς ἐφεξῆς, τῆς διὰ πασῶν ἀποτελεῖ σύμφωνον μὲν, ἡμῖν δ’ ἑπταφωνίαν σύμφωνον
445 λεγομένην, τῇ παρὰ λατίνοις *οἰτάβα κονσονάντε* καλουμένη ἀνάλογον.



‘Απλοαπόστροφος, προτιθεμένην ἔχων αὐτῷ χαμηλὴν μετ’ ἐπικειμένης αὐτῇ τοιαύτης ἐτέρας, ὀκταφωνίαν ἀποτελεῖ ἐλάττονα μὲν, τῇ καλουμένη δὲ παρὰ λατίνοις *νόνα μίνορ* ἀνάλογον.



Ὁξειαπόστροφος, προτιθεμένην ἔχων αὐτῷ χαμηλὴν μετ' ἐπικειμένης αὐτῇ
450 τοιαύτης ἐτέρας, ὀκταφωνίαν ἀποτελεῖ μείζονα μὲν, τῇ καλουμένη δὲ παρὰ λατί-
νοις νόνα μάϊορ ἀνάλογον.



Ἀπλοαπόστροφος, μετ' ἐπικειμένων αὐτῷ δύο χαμηλῶν ἐφεξῆς, ἐνναφωνίαν
ἀποτελεῖ ἐλάττωνα μὲν, τῇ καλουμένη δὲ παρὰ λατίνοις δέτζιμα μίνορ ἀνάλογον.



Ὁξειαπόστροφος, μετ' ἐπικειμένων αὐτῷ δύο χαμηλῶν ἐφεξῆς, ἐνναφωνίαν
23^r 455 ἀποτελεῖ μείζονα μὲν, τῇ καλουμένη δὲ παρὰ λατίνοις δέτζιμα μάϊορ ἀνάλογον. |



Ἐλαφρόλιγον, μετ' ἐπικειμένων αὐτῷ δύο χαμηλῶν ἐφεξῆς, τὴν διὰ πασῶν διὰ
τεσσάρων σύμφωνον ἀποτελεῖ μὲν, ἡμῖν δὲ καλουμένην δεκαφωνίαν σύμφωνον, τῇ
παρὰ λατίνοις οὐνδέτζιμα κονσονάντε καλουμένη ἀνάλογον.



Ἀπλοαπόστροφος, μετ' ἐπικειμένων αὐτῷ ἐλαφρολίγου τε καὶ δύο χαμηλῶν
460 ἐφεξῆς, τὴν διὰ πασῶν διὰ πέντε σύμφωνον ἀποτελεῖ μὲν, ἡμῖν δὲ καλουμένην
ἐνδεκαφωνίαν σύμφωνον, τῇ παρὰ λατίνοις δουοδέτζιμα κονσονάντε καλουμένη
ἀνάλογον.

Εἰδέναι δὲ δεῖ ὅτι, καὶ ἄλλων πλείονων ὑπαρχόντων, τῶν γε ἡμιτόνιον τε καὶ
τόνον, τὴν τε διὰ τριῶν καὶ διὰ τεσσάρων καὶ διὰ πέντε ἀποτελούντων συντεθειμέ-
465 νων ἐτέροις σημείων, ἀναβάσεώς τε καὶ καταβάσεως, (οἶόνπερ ἡ πετασθή, τὸ
πελασθόν τε καὶ κούφισμα ἐν ἀναβάσει μὲν, ἐν καταβάσει δὲ ἥ τε ὑπορροή καὶ τὸ
καλούμενον κρατημοῦπόρροον εἴτε κρατημοκατάβασμα), καὶ τὰ λοιπὰ μέχρι τῆς
δὲς διὰ πασῶν καὶ ἐπέκεινα διαστήματα, συντομίας δὲ χάριν, τὰ τούτων ἀπάντων
ἡμῖν δοκοῦντα βελτίονά τε καὶ πρόχειρα πρὸς τὸν προκείμενον ἡμῖν σκοπόν, ὥς
23^v 470 ἐνταυθοῖ ἐξεθέμεθα, συνηγάγομεν ἔκοντι τὰ πλείω | παραλιπόντες, καθότι
προεῖρηται. αἰεὶ γὰρ τὸ δι' ἐλαττόνων τοῦ διὰ πλείονων ἀποτελεσθῆναι δυνάμενον
κρεῖττον ἐστὶν ἀναμφισβήτητως.

Ἐπεὶ δὲ καὶ περὶ τούτων αὐτάρκως τὸ κατὰ δύναμιν εἴρηται ἡμῖν (ὥς γε μοι δοκῶ) οὐκ ἄκαιρόν τι προσθεῖναι τοῖς εἰρημένοις μικρὸν καὶ διέσεως πέρι. τῶν
 475 πολλαχῶς δὲ καὶ αὐτῆς λεγομένων οὔσης, διοριστέον ἂν εἴη πρότερον περὶ αὐτῆς, εἴθ' ὀριστέον. ἐπεὶ δὲ οὖν καὶ ταυτὶ τὰ σημεῖα καθέστηκεν τῶν συνθέτων, ἀδύνατον δὲ γνωσθῆναι τὴν φύσιν αὐτῶν, μὴ τῆς τῶν ἐξ ὧν συνετέθη ταῦτα προεγνωσμένης ἀπλῶν, ἀναγκαῖον ἄρα περὶ τῶν ἀπλῶν πρῶτον εἰπεῖν. ἀπλᾶ δ' ἐξ ὧν συνετέθη ταῦτα, ἴσον ◀ ἐστίν, ὀλίγον τε — καὶ ἀπλοαπόστροφος ▶, περὶ ὧν
 480 ἐρρέθη αὐτάρκως. προσεπιτούτοις δὲ ἥ τε φθορὰ ◊ καλουμένη, σὺν ἅμα μ τῷ στοιχείῳ καὶ Φ · ὧν μὲν οὐκ ἀνάγκη σαφεστάτων ὄντων γενέσθαι διδασκαλίαν, περὶ φθορᾶς δὲ μόνον ῥητέον ἂν εἴη, σημείου διατελοῦντος οὐ πάνυ τοι πᾶσι γνωρίμου.



Φθορὰ τοίνυν ἐστὶ σημεῖον τὸ προσψαλμένον φθορίζον, ἥτοι γε φθεῖρον, μέλος,
 24^r 485 καὶ μεταβάλλον ἀφ' ἑτέρου μελωδίας εἶδους εἰς ἕτερον (εἴτε εἶδος εἴτε | καὶ γένος λέγειν, οὐδὲν διαφέρει πρὸς τὸ παρόν), οὐ καθ' ὅλην τὴν τοῦ διαστήματος ποσότητα τῆς μεταβολῆς γινομένης (καὶ γὰρ αὕτη οὐκ ἀσάλευτος μένει ὅλως), κατὰ δὲ τὴν τοῦ μέλους ποιότητα οὐ μόνην · καὶ τοῦτο μὲν, οὐκ ἀπεικόντως, οὕτως: ἀναλογεῖ δὲ τῷ μπε μόλλε 6 παρὰ λατίνοις καλουμένῳ.
 490 Τούτων δὴ οὕτω διωρισμένων, ῥητέον ἥδη περὶ διέσεων.



Ἴσον, φθορᾶ τε καὶ ὀλίγῳ συντεθέν, ◀ χρωματικοῦ μὲν εἶδους, μικρὸν ἀναβάσεως ἡμιτόνιον ἔστω · μείζων δ' ἐναρμονικοῦ ἀναβάσεως διέσις. καλείσθω τοίνυν ἰσολιγόφθορον.



Ἴσον, φθορᾶ τε καὶ ἀπλοαποστροφῷ συντεθέν, χρωματικοῦ μὲν εἶδους, μικρὸν
 495 καταβάσεως ἡμιτόνιον ἔστω · μείζων δ' ἐναρμονικοῦ καταβάσεως διέσις. λεγέσθω οὖν ἰσοφθοραπόστροφον.



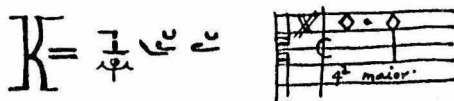
μ τὸ στοιχεῖον, φθορᾷ τε ϕ καὶ ϕ τῷ στοιχείῳ συντεθέν, κάτωθεν ἄνω νεῦον, ἐλάττων εἶδους ἑναρμονικοῦ ἀναβάσεως ἔστω δίεσις. καλεῖσθω δὴ ἄνωμιφωνόφθορον.

500 αὐτὸ δὲ τοῦτο αὖθις ϕ ἄνωθεν κάτω νεῦον, ἐλάττων ἑναρμονικοῦ καταβά-
24^v σεως ἔστω δίεσις εἶδους. καλεῖσθω οὖν κατωμιφωνόφθορον. |

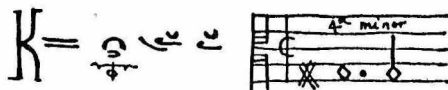
μ τὸ στοιχεῖον, ἐπεντιθέμενον αὐτῷ ϕ τὸ στοιχεῖον ἔχον, ἡμιτονίου κοινοῦ κεχωρισμένου λόγον ἐπέχει μὲν, τῷ διατονικῷ δὲ μάλιστα προσῆκόν ἐστι εἶδει · τοιγαροῦν κάτωθεν ἄνω νεῦον τῷ συμφῶνι ὑποτιθέμενον μὲν διαστήματι,
505 ἄνωτέρω δ' ἐπιτεῖνον, τὸ πρότερον ὃν διάστημα σύμφωνον μεῖζον ἀποτελεῖ.

αὐτὸ δὲ τοῦτο αὖθις, ἄνωθεν ϕ κάτω νεῦον, τοῦναντίον δηλονότι ἔλαττον αὐτὸ ἀπεργάζεται.

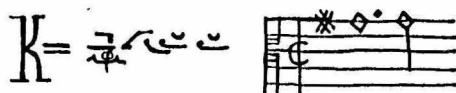
Ἐπεὶ δὲ τῶν τοιούτων, ὧν ἑναγχος πεποιήμεθα μνήμην, διαστημάτων, οὐ δυνατόν κτήσασθαι γινῶσιν, ἄνευ τῆς τῶν κλειδῶν τε καὶ ἀναλογιῶν, ἴσως πηδα-
510 λίων μουσικῆς ἐν χρήσει διατελούντων, δεῖν δὲ ὅμως ῥῆθῃμεν προεκθέσθαι καὶ τὰ τούτων παραδείγματα μετὰ τῆς προσηκούσης αὐτοῖς ἐρμηνείας, τῷ φιλοσόφῳ ἐπόμενοι, πρὸ τοῦ τὴν τῶν κλειδῶν τε καὶ ἀναλογιῶν διδασκαλίαν ποιήσασθαι, φανερόν ὅτι διὰ τε τὴν αὐτῆς συνέχειαν, καὶ τὸ μὴ τοὺς ἐντυχόντας τούτοις ἐς λήθην αὐτῶν ἐληλυθέναι, τοῦτο πεπράχαμεν, καίπερ εἰδότες περὶ τῶν ὑστέρων τῇ
515 τάξει, τὸν λόγον πρῶτον ποιούμενοι. ἔχει δὴ καὶ τούτων τὰ παραδείγματα οὕτως:

25^r

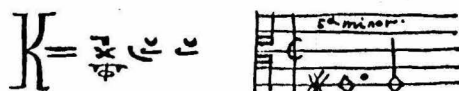
διὰ τεσσάρων σύμφωνος ἀναβάσεως, ἥ καὶ τριφωνία σύμφωνος κεκλημένη, ὑποκείμενον αὐτῇ προσειληφυῖα κοινὸν ἡμιτόνιον, κάτωθεν ἄνω νεῦον, τριφωνία γίνεται μεῖζων · τοῦ διαστήματος ἐπιτεινομένου καὶ μεῖζονος ἀποτελουμένου.



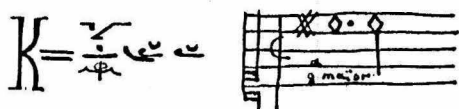
διὰ τεσσάρων σύμφωνος καταβάσεως, ἢ καὶ τριφωνία σύμφωνος καλουμένη,
 520 ὑποκείμενον αὐτῇ προσειληφυῖα κοινὸν ἡμιτόνιον, ἄνωθεν κάτω νεῦον, ἐλάττων
 γίνεται τριφωνία · τοῦ διαστήματος ἀνιεμένου καὶ ἀποτελουμένου ἐλάττονος.



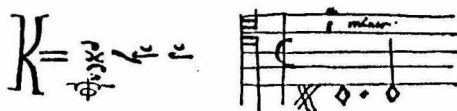
25^v διὰ πέντε σύμφωνος ἀναβάσεως, ἢ καὶ τετραφωνία σύμφωνος καλουμένη,
 ὑποκείμενον αὐτῇ προσειληφυῖα κοινὸν ἡμιτόνιον, κάτωθεν ἄνω νεῦον, τετραφωνία
 | γίνεται μείζων · τοῦ διαστήματος ἐπιτεινομένου καὶ μείζονος ἀποτελουμένου.



525 διὰ πέντε σύμφωνος καταβάσεως, ἢ καὶ τετραφωνία σύμφωνος καλουμένη,
 ὑποκείμενον αὐτῇ προσειληφυῖα κοινὸν ἡμιτόνιον ἄνωθεν κάτω νεῦον, ἐλάττων
 γίνεται τετραφωνία · τοῦ διαστήματος ἀνιεμένου καὶ ἀποτελουμένου ἐλάττονος.



530 διὰ πασῶν ἀναβάσεως σύμφωνος, ἢ καὶ ἐπταφωνία σύμφωνος κεκλημένη,
 ὑποκείμενον αὐτῇ προσειληφυῖα κοινὸν ἡμιτόνιον κάτωθεν ἄνω νεῦον, ἐπταφωνία
 γίνεται μείζων · τοῦ διαστήματος ἐπιτεινομένου καὶ μείζονος ἀποτελουμένου.



26^r διὰ πασῶν καταβάσεως σύμφωνος, ἢ καὶ ἐπταφωνία | σύμφωνος κεκλημένη,
 ὑποκείμενον αὐτῇ προσειληφυῖα κοινὸν ἡμιτόνιον ἄνωθεν κάτω νεῦον, ἐπταφωνία
 ἐλάττων γίνεται · τοῦ διαστήματος ἀνιεμένου καὶ ἀποτελουμένου ἐλάττονος.

Γ

Γάμμα τὸ στοιχεῖον, κλείς τοῦ ὀξέος κατὰ πρῶτον ὑπάρχον λόγον, ἂν μὲν ἀπλοῦν ὃν τυγχάνῃ ἄνευ φθορᾶς, τοῦ φυσικοῦ καλουμένου μέλους σημεῖον ἔστω, 580 τῷ παρὰ λατίνοις τοῦ ὀξέος γγε, σολ, ρε, ουτ, νατουράλε καλουμένῳ ἀνάλογον · ἐπὶ τῆς παρανήτης ὑπερβολαίων τὴν ἀρχὴν ποιουμένου τοῦ φθόγγου.

Ⲅ

Ἄν δὲ μετ' ἐπικειμένης ἐλάττονος διφωνίας, ἐπικειμένην φθορὰν ἐχούσης αὐτῇ, τοῦ φθορικοῦ καλουμένου μέλους σημεῖον ἔστω, ἐπὶ τῆς ἐλάττονος διφωνίας τὴν τῆς συμφθάρσεως δεικνῶν γενέσιν.


585 Σημειωτέον δὲ ὅτι κλεῖν ἢ πηδάλιον λέγειν οὐδὲν διαφέρει πρὸς τὸ παρόν · ὃν γὰρ αὐτὸ πρὸς τὴν νῆα λόγον ἔχει, τοῦτον πρὸς τὴν οἰκίαν ἢ κλείς · ἀμφοτέρω γὰρ δι' οἰκίσεως τ' ἐγενέσθην καὶ ἀσφαλείας.

Καὶ ταῦτα μὲν οὕτω διὰ βραχέων περὶ κλειδῶν εἰρήσθω τανῦν.

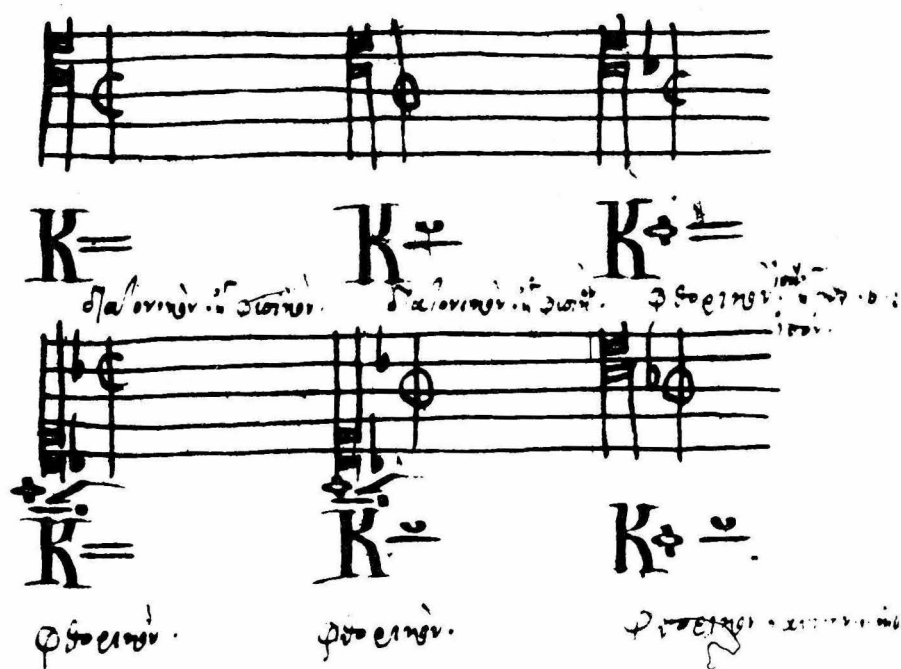
28^r Περὶ ἀναλογιῶν δὲ εἰδέναι δεῖ ὅτι | δυσὶ γενικωτέραις οἱ τῶν μουσικῶν 590 ὑπέρτεροι πεφιλήκασιν χρῆσθαι, τῇ τοῦ σπονδείου δηλονότι καὶ τῇ τοῦ τροχαίου, τῇ ἰσότητι τε καὶ ἀνισότητι δοκῶ μοι ἀνάλογον · ὧν ἡ μὲν διὰ δύο μακρῶν ἀποτελουμένη, ὡς ἡ τοῦ σπονδειακοῦ καλουμένου μέτρου, ἀναλογεῖ τῇ ἰσότητι · ὑφ' ἣν τὰς ὁμολόγους αὐτῇ δυνατόν ἀνάγεσθαι πάσας – δακτυλικὴν φημι καὶ σκολιὸν καὶ ἀνάπαιστον – τὰς τε λοιπὰς τοιαύτας ἀπάσας · ἡ δὲ διὰ μακρᾶς καὶ 595 βραχείας, ὡς ἡ τροχαϊκὴ καλουμένη, τῇ ἀνισότητι ἀναλογεῖ · καὶ αἱ αὐτὴν ὁμόλογοι, αἱ ὑπ' αὐτὴν ἀναχθῆναι δυνάμεναι – ὡς ἡ τοῦ τριβραχέος τε καὶ ἰάμβου, καὶ τῶν τοιούτων λοιπῶν ἀπασῶν.

Τῆς οὖν γε τοῦ σπονδείου ἀναλογίας, διὰ μακρῶν ἀποτελουμένης χρόνων δυοῖν, ὑπαρχούσης ἴσης, σημεῖον ἔστω \equiv , δύο μακρὰ εὐθεῖαι παράλληλοι, τῶν 600 κλειδῶν ὅποιον ἐγγύτατα παρακαίμεναι · ὧν ἡ μὲν δὴ τὴν θέσιν, ἡ δὲ τὴν ἄρσιν

587 C incertum an voluit διοικήσεως vel δι' οἰκίσεως; S. Ebbesen (dubitanter) διοικήσεως (sc. χάριν, ἔνεκεν)

- σημαίνει, ἀμφοτέρων ἴσων ἀλλήλαις ὑπαρχουσῶν · τῆς τοῦ τροχαίου δέ, διὰ μακρᾶς ἀποτελουμένης γε καὶ βραχείας, ὧν ἡ μὲν δὴ τὴν θέσιν ὡς ἡ μακρά, ἡ δὲ τὴν ἄρσιν ὡς ἡ βραχεῖα σημαίνει, ἀνίσου διατελούσης, σημεῖον ἔστω , γραμμὴ εὐθεῖα ἡ καλουμένη μακρά, ἐπικειμένην αὐτῇ βραχεῖαν ἔχουσα (καλεῖται γὰρ ἡ
- 28^v 605 παρὰ γεωμέτραις | μὲν εὐθεῖα γραμμὴ παρὰ γραμματικοῖς μὲν μακρά, παρὰ δὲ μουσικοῖς ὀλίγον · ἡ δὲ παρὰ γραμματικοῖς βραχεῖα, παρὰ μουσικοῖς – ὡς εἴρηται – τζάκισμα). τῶν οὖν δυοῖν ἀναλογιῶν, ἡ τοῦ σπονδαίου μὲν, ὡς διὰ μακρῶν ἀποτελουμένη χρόνων δυοῖν, διὰ γε τὴν θέσεως πρὸς τὴν ἄρσιν ἰσότητα εὐλογον, τῇ παρὰ λατίνοις ἴση (ῆτοι ἐκουάλε) μπαττοῦτα καλουμένη ἀναλόγως ἔχει · ἡ τοῦ
- 610 τροχαίου δέ, ὡς διὰ μακροῦ καὶ βραχέος γινομένη, διὰ γε τὴν θέσεως ἀνισότητα πρὸς τὴν ἄρσιν, τῇ ἀνίσω ῆτοι ἠνεκουάλε.

Τὰ δὲ τουτωνὶ παραδείγματα οὕτως ἔχει:

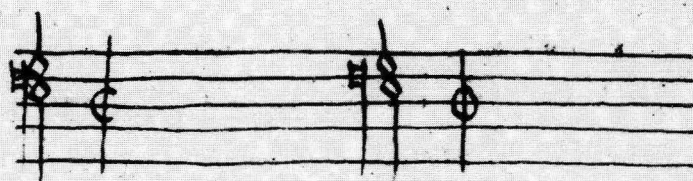


Handwritten musical notation showing two staves. The top staff has three measures with notes and rests. The bottom staff has three measures with notes and rests. Between the staves are large letters K=, K=, and K= with various symbols. Below the bottom staff are three measures with notes and rests, and below them are three measures with notes and rests.

601 ἀλλήλαις add. in marg. C (a prima manu)
607 parenthesin supplēvi

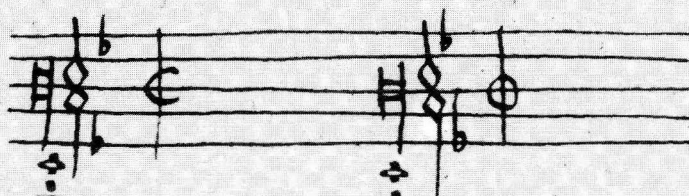
602 γε] cf. 33, 57, 113

29



Φ = φωνήν.

Φ = φωνήν.



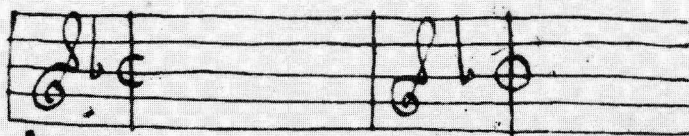
Φ = φωνήν.

Φ = φωνήν.



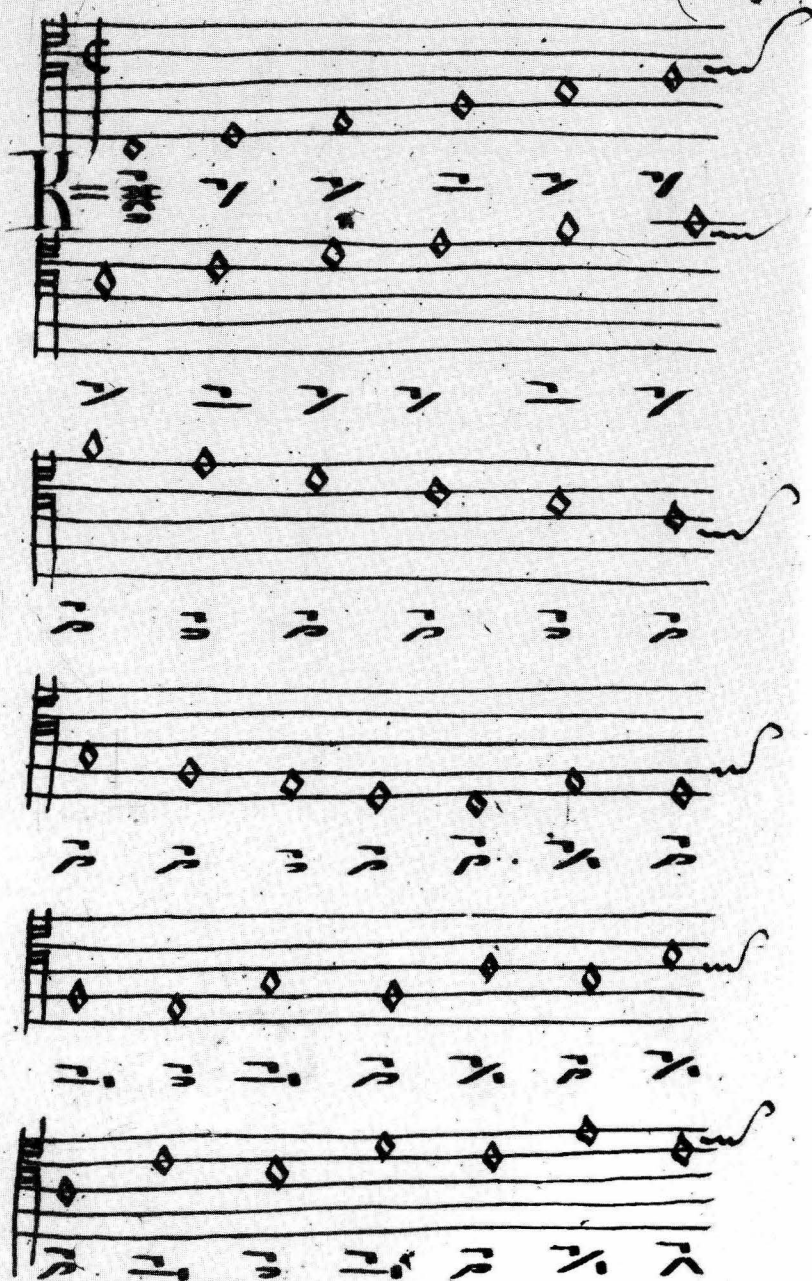
Γ = φωνήν.

Γ = φωνήν.



Γ = φωνήν.

Γ = φωνήν.



30

A handwritten musical score on six staves. Each staff begins with a C-clef (soprano, alto, tenor, and bass clefs) and contains diamond-shaped notes. The notes are connected by horizontal lines, and some staves end with a wavy line. Below each staff is a line of text in a syllabic alphabet, likely a form of Greek or Latin. The text is written in a cursive, handwritten style. The staves are arranged vertically, and the text is aligned with the notes above it.

Staff 1: Notes on a five-line staff. Text below: $\gamma \quad \alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \delta \quad \epsilon \quad \zeta$

Staff 2: Notes on a five-line staff. Text below: $\eta \quad \theta \quad \iota \quad \kappa \quad \lambda \quad \mu \quad \nu$

Staff 3: Notes on a five-line staff. Text below: $\xi \quad \omicron \quad \pi \quad \rho \quad \sigma \quad \tau \quad \upsilon$

Staff 4: Notes on a five-line staff. Text below: $\phi \quad \chi \quad \psi \quad \omega \quad \alpha \quad \beta \quad \gamma$

Staff 5: Notes on a five-line staff. Text below: $\delta \quad \epsilon \quad \zeta \quad \eta \quad \theta \quad \iota \quad \kappa$

Staff 6: Notes on a five-line staff. Text below: $\lambda \quad \mu \quad \nu \quad \xi \quad \omicron \quad \pi \quad \rho$

πρῶτα με γὰρ καὶ ἔρωτα τὸν χεῖρ σε ὦ
 σοφία καὶ λόγε τοῦ θεοῦ καὶ δὲ να μὴ δῶ δού μιν
 ἐκ τῶ πῶ τερον ἐκ τῶ πῶ τερον σου με τὰ χεῖρ ἐν τῶ
 αὐτῶ πῶ με γὰρ τὸ βασιλεὺς σου:

Κ =
 πρῶτα με γὰρ καὶ ἔρωτα
 τὸν χεῖρ σε ὦ σοφία καὶ λόγε τοῦ θεοῦ
 καὶ δὲ να μὴ δῶ δού μιν ἐκ τῶ
 πῶ πῶ πῶ τερον ἐκ τῶ πῶ τερον σου
 με τὰ χεῖρ ἐν τῶ αὐτῶ
 πῶ με γὰρ τὸ βασιλεὺς σου:

31

πρῶτα ἔρχετο μετὰ καὶ ἡ πρώτη τοῦ χεῖρε
 ὡς οὐ φεῖα καὶ ἔρχετο μετὰ οὐ καὶ ἡ ναῦς αὐτοῦ
 ἐν τῷ πόντῳ σου μετὰ χεῖρ ἐπὶ τὸ νε
 κρῶτε ποῦ μετὰ τὸ βάσι χεῖρ αὐτοῦ
 πρῶτα ἔρχετο μετὰ καὶ ἡ πρώτη τοῦ χεῖρε
 ὡς οὐ φεῖα καὶ ἔρχετο μετὰ οὐ καὶ ἡ ναῦς αὐτοῦ
 ἐν τῷ πόντῳ σου μετὰ

III. KOMMENTAR

Der Widmungsbrief

11 sqq.: ARISTOXENOS und ARISTEIDES usw.: Hieronymos erwähnt hier die Namen der prominentesten der „älteren“ Theoretiker der griechischen Musik, darunter auch MANUEL BRYENNIOΣ (14. Jh.), den er wohl wegen der Thematik seiner Abhandlung („Harmonielehre“) zu den Theoretikern der antiken Musik rechnet. Die Erwähnung dieser Namen, gerade im Widmungsbrief, ist natürlich an sich kein Beleg dafür, daß er die Klassiker zur Gänze gelesen hat, was doch immerhin möglich ist (vgl. Z. 52–54). Tatsächlich macht er im eigenen Traktat nur sehr vereinzelt von ihrer Terminologie Gebrauch (vgl. Z. 96, 490, 491, 518 sqq. und 557 sqq. des Traktates).

Ein recht beträchtlicher Teil sowohl seines allgemeinphilosophischen als seines fachtechnischen Vokabulars ließe sich in der Tat schon in den Schultexten nachweisen. Vgl. z. B. HEIBERG, Anonymi, insbes. den Abschnitt über die Musik (Τῆς μουσικῆς σύνοψις ἡκριβωμένη), S. 65–72. Im übrigen sind auch viele der von ihm verwendeten Begriffe ohnehin als griechische „(Rück)übersetzungen“ aus der Terminologie des ZARLINO zu klassifizieren. Schließlich war ihm natürlich auch das Gemeingut der traditionellen byzantinischen Kirchenmusik und ihrer üblichen theoretischen Schriften (Papadiken u.d.gl.) hinreichend bekannt (vgl. etwa Z. 88 sqq. des Traktates). Es ist ferner zu vermerken, daß Hieronymos, wie im eigenen Tonalsystem seines Lehrmeisters ZARLINO, die antiken Tonartbezeichnungen Dorisch, Lydisch, Phrygisch usw. in seinem Traktat nicht erwähnt. Dies im Gegensatz etwa zum HAGIOPOLITES und GABRIEL HIEROMONACHOS (s. die Indices zu den einschlägigen Editionen und insbes. den Kommentar zu GABRIEL, Z. 408 sqq. auf S. 124–25) und zu den modernen „Theoretika“ von CHRYSANTHOS VON MADYTA bis heute. Vgl. CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν, § 285 sqq. (Erörterung der Benennungen bei BRYENNIOΣ). CHRYSANTHOS erwähnt ebenfalls (§§ 324, 332, 339) die (mögliche) Gleichsetzung der ἤχοι α', β', γ' mit den alten Δώριος, Λύδιος, Φρύγιος (vgl. die Reihenfolge bei GABRIEL!).

15 sqq.: Über die Rolle des Hl. JOHANNES VON DAMASKOS in der Geschichte der byzantinischen Musik hegt unser Hieronymos offen-

sichtlich dieselben quasi-mythischen Vorstellungen wie seine Zeitgenossen (z. B. als Erfinder des Notationssystems: vgl. ZARLINO, Ist. Harm. IV, cap. 8 (S. 376): --- *imperoche Giouanni Damasceno dottore santo* (...) *ritrouò altri caratteri nuoui, li quali accommodò alle cantilene Greche ecclesiastiche* ...). Hieronymos waren sicherlich auch die ἐρωταποκρίσεις des PSEUDO-DAMASKENOS (TARDO, L'antica melurgia 207–220) geläufig.

47–53: Hieronymos will hier der Musik den Vorrang unter den übrigen Teildisziplinen (μόρια) der mathematischen ἐπιστήμη einräumen. Denn „die höchsten Ziele sind immer die ehrenvollsten“, und das τέλος der Musik ist natürlich ἄριστον, ist doch ihr Anliegen „die heilige Hymnodie“! Er ist sich damit völlig bewußt, daß die Musik, laut NIKOMACHOS VON GERASA und den Philosophen vor und nach ihm, nur an zweiter Stelle steht, weil sie die Arithmetik als ihren Ausgangspunkt nehmen. Vgl. PACHYMERES, Quadrivium 97: Δευτέραν ἔχει τάξιν μετὰ τὴν ἀριθμητικὴν ἢ μουσικὴν, ἣν καὶ ἁρμονικὴν λέγομεν, διὰ τὸ ἁρμόζεσθαι τὰς συμφωνίας αὐτῆς κατὰ λόγους ἀριθμητικούς. Tatsächlich machen die Arithmetik und die Musik die beiden Zweige der ἐπιστήμη τοῦ ποσοῦ aus. Vgl. NIKOMACHOS VON GERASA, Ἀριθμητικὴ εἰσαγωγὴ, ed. R. HOCHÉ, Leipzig 1866, 5, 18 sqq.: --- δῆλον ὅτι ἄρα δύο μέθοδοι ἐπιλήψονται ἐπιστημονικαὶ καὶ διευκρινήσουσι πᾶν τὸ περὶ τοῦ ποσοῦ σκέμμα, ἀριθμητικὴ μὲν τὸ περὶ τοῦ καθ' ἑαυτό, μουσικὴ δὲ τὸ περὶ τοῦ πρὸς ἄλλο.

58 sqq.: τῇ περιφανεστάτῃ τῆς Ἑνετῶν γερουσίας τῶν πόλεων (= Ἑνετία schlechthin!), eine für Hieronymos in diesem Brief sehr typische Ausdrucksweise. Zur γερουσία der Venezianer vgl. den aufschlußreichen Passus bei LAONIKOS CHALKOKONDYLES, Dem. Hist. IV (ed. DARKÓ), 183 (= 195B, 104P).

Zum Ethnikon Ἑνετοί mit dem *lenis* (statt der üblichen Schreibung mit dem *asper*) geschrieben, vgl. CRITOBULI IMBRIOTAE Historiae, rec. D. R. REINSCH, Berlin–New York 1983, Index nominum propriorum, s.v., p. 213.

60: Das „Gymnasium“ heißt natürlich die Universität. Über Padua als Zentrum humanistischer und griechischer Studien bis zur ersten Hälfte des 16. Jhs., s. insbes. D. J. GEANAKOPOLOS, Greek Scholars in Venice – Studies in the Dissemination of Greek Learning from Byzantium to Western Europe. Cambridge/Mass. 1962, 219 *et passim*. Zur zweiten Hälfte des 16. Jhs. und später s. ST. RUNCIMAN, The Great Church in Captivity – A Study of the Patriarchate of Constantinople

from the Eve of the Turkish Conquest to the Greek War of Independence. Cambridge 1968, *passim*.

Laut Professor STRUNK, A Cypriote 112, Anm. 6, ist es seinem Gewährsmann Pierluigi Petrobelli nicht gelungen, in den Archiven von Padua und Venedig irgendwelche Spuren des Hieronymos Tragodistes zu entdecken.

68: ὅλως τὴν Ἀθηνᾶν μετακινεῖν τὴν Φειδίου läßt sich mit Hilfe der üblichen Quellen zu den griechischen Sprichwörtern (wie der *Paroemiographi Graeci*) nicht identifizieren. Trotzdem wäre man kaum geneigt, Hieronymos selbst eine so prägnante Formulierung zuzuschreiben.

76: τὸ ὅμοιον τῷ ὁμοίῳ γι(γ)νώσκεται: kein wörtliches PLATON-Zitat. Vgl. Lys. 214B ὅτι τὸ ὅμοιον τῷ ὁμοίῳ ἀνάγκη αἰεὶ φίλον εἶναι, ferner Symp. 195B ὡς ὅμοιον ὁμοίῳ αἰεὶ πελάζει, sowie Gorg. 510B ὁ ὁμοιος τῷ ὁμοίῳ (φίλος).

Der Traktat

Einteilung

1–44 Proömium (Allgemeine Einleitung)

45–87 Erster Durchgang; allgemein über die Zeichen

88–196 Zur Terminologie der Intervallzeichen („Substanzen“)

197–355 Zur Terminologie der Hilfszeichen (quantitativen Zeichen)

356–472 Über die Intervalle und den Gebrauch der Intervallzeichen

473–612 Über die Akzidenzien usw. (*Phthora*, *Diesis*, Schlüssel, Zeitangaben)

Es folgen Beispiele zur Illustration verschiedener Aspekte der Notation des Hieronymos (28^v–30^r der Handschrift) und seine 4stimmige Vertonung des Ὡ Πάσχα τὸ Μέγα (30^v–31^r der Handschrift).

Überschrift: Schon die präzise Übersetzung des Titels der Lehrschrift bietet Schwierigkeiten. Vielleicht wäre (mit USPENSKIJ–BENEŠEVIČ) γραικικῶν zu lesen? Herausg. ist – nicht völlig überzeugt – dem Übersetzungsvorschlag von STRUNK, A Cypriote 101 „On the Need of Characters for the Music of the Greeks“ gefolgt.

Zu Γραικοί vgl. ARISTOTELES Meteor. 352^b2: καὶ οἱ καλούμενοι τότε μὲν Γραικοὶ νῦν δ' Ἑλληνες; GEORGIOS PACHYMERES, De Mich. Palaeol. Lib. V,8 (Failler–Laurent II 461, 27): εἶναι γὰρ καὶ Ῥωμαίους, οὓς αὐτοὶ [die Lateiner] Γραικοὺς ὀνομάζουσι, τοῦ αὐτοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς αὐτῆς ἐκκλησίας; SYROPULOS, Hist. 2, cap. 21 ... (κεῖσθω γὰρ καὶ τοῦτο ὡς ἡδυσμά τι), ὅτι ·

Ὑβρίζει ἡμᾶς · καλεῖ γὰρ ἡμᾶς Γραικοῦς (LAURENT 124, 22f.). Hieronymos wurde sicherlich vom italienischen *Greci* beeinflusst.

Das Wort *χαρακτήρ* in der Bedeutung „Musikalisches Schriftzeichen“, „Neume“ kommt bei GABRIEL und MANUEL CHRYSAPHES (und auch in den Papadiken) nicht vor; es ist dagegen, nebst *σημεῖον*, der Standard-Terminus bei CHRYSANTHOS VON MADYTA und MACARIE: CHRYSANTHOS, Εἰσαγωγή εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Paris 1821, 4 *et passim*, sowie natürlich überall im Θεωρητικόν; MACARIE IEROMONAHUL, Theoriticon sau Privire cuprinzătoare a meșteșugului muziciei bisericești, după așăzămîntul sistimii ceii noao. Wien 1823 (Faksimile-Neudruck, Bukarest 1976, besorgt von TITUS MOISESCU), 1 *et passim*.

Am häufigsten verwendet Hieronymos den Terminus *σημεῖον* („Zeichen“ schlechthin) (66 ×) – GABRIEL 2 und CHRYSAPHES 1 × –, *σημάδιον* jedoch nur 4 × (GABRIEL 25, CHRYSAPHES 2 ×), und nur um die „klassische“ byzantinische Bezeichnung, der Vollständigkeit willen, zu erwähnen (vgl. 41–42 καλῶ δὲ σημεῖα τοὺς χαρακτήρας, ἃ καὶ σημάδια τοῖς νεωτέροις ὠνομάσθη τῶν μουσικῶν [die byzantinischen Theoretiker]). Vgl. folgende Stelle in den Erotapokriseis (TARDO, L'antica melurgia 222): σημάδια δὲ οὕτω λέγονται ὅταν γράφονται · τόνοι δὲ ὅταν ψάλλονται · κοινὴ γὰρ λέξις ἐστὶ τὸ λέγεσθαι σημάδια, μᾶλλον δὲ σημεῖα ταῦτα δεῖ λέγειν. – *Σημεῖον* ist schon im antiken Fachschrifttum, z. B. in den *Anonymi Bellermanni* (NAJOCK, Drei Anonyme, Index), üblich. Zu den Begriffen *χαρακτήρ*/*σημάδιον*/*σημεῖον* usw. im antiken und byzantinischen Fachschrifttum, s. vor allem den wichtigen Beitrag von HANNICK, Antike Überlieferungen, insbes. 172–73.

Zum Proömium im Allgemeinen: in diesem Abschnitt verwendet Hieronymos die übliche arithmetisch-geometrische Terminologie des Schulquadriviums, wie sie u. a. in Schriften vom Typ HEIBERG, Anonymi, *passim*, vertreten ist.

13 und 15: *σχηματίζω* nur hier. Zu diesem Wort als Fachterminus vgl. GABRIEL IEROMONACHOS, S. 120.

13: εἴδеси „graphische Formen“ ist ein Übersetzungsvorschlag von Jørgen Raasted, ein wenig frei gewiß, aber sicherlich den Sinn gut treffend.

14 *et passim*: ἀνάβασις – κατὰβασις „Auf-, Absteigen“. Diese Substantiva als musikalische *Termini technici* verwendet finden sich nicht bei den antiken Theoretikern (einschließlich BRYENNIOS); ἀνάβασις nur einmal bei PORPHYRIOS (ed. DÜRING 97, 23–24) in abweichender Bedeu-

tung: ἐντεῦθεν γὰρ ἡ ἐπὶ τὸ ἄνισον τῆς νοήσεως ἡ ἀνάβασις καὶ ἡ κατάληψις πάλιν ἐπὶ ταύτῃ. Auch bei GABRIEL HIEROMONACHOS und MANUEL CHRYSAPHES kommen sie nicht vor (bei GABRIEL die Verba ἀναβαίνω – καταβαίνω). Vgl. TARDO, L'antica melurgia 151: διὰ δὲ πάσης τῆς ἀναβάσεως τὸ ὀλίγον καὶ διὰ πάσης τῆς καταβάσεως ὁ ἀπόστροφος (Barber. gr. 300).

23: ἡμιτονίου διαστήματος μεῖζονος – das „Lieblingsintervall“ ZARLINOS (insbes. in der Mehrstimmigkeit)! Vgl. Ist. Harm. III, cap. 29 (S. 206): *lo intervallo del Semituono maggiore, nel quale consiste tutto il buono della Musica: & senza lui ogni Modulatione & ogni Harmonia è dura, aspra & quasi inconsonante* (s. auch STRUNK, Source Readings 236). Zum ἡμιτόνιον [sc. διάστημα] μεῖζον im Traktat des Hieronymos, s. ferner **100**, **112** sqq., **124**, **165**, **177**, **190**, **336**, **344**, **357** und die wichtige Stelle **361** sqq., **416**. Von einem μικρόν (nicht ἐλάσσον!) ἡμιτόνιον [διάστημα] ist nur **491** und **494** (bei der Besprechung der Zeichen für die *Dieseis*) die Rede. Dazu kommt noch das ἡμιτόνιον κοινόν **502** sqq. (und in den Beispielen **517**, **520**, **523**, **526**, **529** und **531**).

26–27: Das Begriffspaar ὑπεροχή – ἔλλειψις wie bei ARISTEIDES QUINTILIANUS und PORPHYRIOS, In Ptolemaei harmonica; s. die Hinweise in GABRIEL HIEROMONACHOS, 121.

40: πραγματεία in der Bedeutung „(wissenschaftliche) Abhandlung“ (engl. *treatise*) überwiegend aristotelisch: Vgl. Top. 100^a18: Ἡ μὲν πρόθεσις τῆς πραγματείας μέθοδον εὐρεῖν.

42 et passim: ἰσοφωνία in der Bedeutung von ἴσον, ἰσότης nicht bei GABRIEL HIEROMONACHOS, MANUEL CHRYSAPHES oder im HAGIOPOLITES. In den Erotapokriseis (TARDO, L'antica melurgia 215), wo das Wort zwar vorkommt, hat es eine andere Bedeutung: Εἰ καὶ τὴν ἰσοφωνίαν ἀσπάζονται, ἀλλ' ἐν τῇ χειρονομίᾳ πολὺ ἀπ' ἀλλήλων διεστήκασι – „Sie (d. h. *Oligon*, *Oxeia*, *Petaste* und *Dyo Kentemata*) besitzen zwar denselben Tonwert (nämlich den einer Sekunde), aber in der Cheironomie unterscheiden sie sich viel voneinander.“

43: διάστασις hier = διάστημα? Vgl. LSJ (S. 412b) III. *interval*, mit Hinweis (u. a.) auf ARISTOXENOS, Harmonica p. 4 M (EIBOM) in MACRANS Ausgabe, Oxford 1902, 97, wo Macran freilich περὶ τῆς τοῦ βαρέος τε καὶ ὀξέος διαστά || σεως mit „distance on the line of pitch“ (167) übersetzt! (Vgl. DA RIOS, Index s.v. 149: *distentio, contentio inter sonum gravem et acutum*.) In **135** ist διάστασις zweifellos mit „Abstand“ zu übersetzen.

48: Den Namen des Intervallzeichens *Oxeia* akzentuiert Hieronymos, laut der Akzentlehre, mit der *Perispomene*. So auch z. B. bei GABRIEL HIEROMONACHOS (s. *Index vocum*, s.v.: 15 ×) und in den Arbei-

ten von Gr. Th. STATHES. Demgegenüber ist zu vermerken, daß ein Kenner wie JØRGEN RAASTED in seiner vorläufigen Ausgabe des sogenannten HAGIOPOLITES, die Schreibweise Ὁξεία als Widerspiegelung der Praxis in den von ihm benutzten Handschriften bevorzugt.

53: προτιθέμενα bedeutet wörtlich „vor(an)-gestellt/vorangebracht“; so auch **107–8** κέντημα ... ἀλλὰ μετ' ὀλίγου προτιθεμένου, ἢ μετ' ὀξείας ὁποιασοῦν ... und **119–21** ὑψηλῇ ... πλὴν εἰ μὴ μετ' ὀλίγου προτιθεμένου ... (vgl. auch **158–59** τῷ μετ' ὀλίγου προεκτιθέντι κεντήματι ... und ferner **160**). In den Z. **53** und **365, 368, 370, 376, 384, 387, 393, 396, 402** und **446** würden wir dies als „nach-gestellt“ verstehen (vgl. die einschlägigen Stellen). Die Auffassung, daß in einer Kombination wie — das *Kentema* in Wert dem *Oligon* προτιθέμενον wird, scheint bei den byzantinischen Theoretikern die übliche gewesen zu sein. Da wir jedoch die Neumen von links nach rechts lesen, würden wir natürlich das Verhältnis umgekehrt auffassen!

54: ὑποτάσσω, vgl. HAGIOPOLITES, 24, 6–7: καὶ ὑποτάσσει καὶ ὑποτάσσεται (sc. ἡ ἴση), und die Erotapokriseis (TARDO, L'antica melurgia 218, 23–219, 22).

54: Φθόγγος μὲν οὖν ἐστὶ φωνῆς ἐμμελοῦς μέρος ἐλάχιστον (ARIST. QUINT., De Musica I.6 (s. 7, 15–16). Hier, und sonst im Traktat, ist φθόγγος = „Ton“ im allgemeinen. Τόνος ab **43** bis **418** (20 ×) = „Ganzton“ (Intervallwert; größer oder kleiner nach dem System des ZARLINO, vgl. Einleitung, S. 15, Anm. 8).

Zur „klassischen“ Definition der beiden Termini vgl. etwa PACHYMERES, Quadrivium 151, 5–6: ὁ γὰρ φθόγγος μιᾶς ἐστὶ χορδῆς ἀπήχησις, ὁ δὲ τόνος δύο ἢ καὶ πλείονων. Über die weitere Verwendung des Terminus τόνος bei Hieronymos, s. die Anmerkung zu **551** sqq.

54–55: Nur an dieser Stelle erwähnt Hieronymos ausdrücklich die übliche Einteilung der Intervall-Neumen in *Somata* und *Pneumata* (vgl. TARDO, L'antica melurgia 152: Ἐξ αὐτῶν [sc. τῶν σημαδίων] δὲ τὰ μὲν εἰσὶ σώματα, τὰ δὲ πνεύματα).

62: εὐσχημάτιστος – offensichtlich ein seltenes Wort. LJS geben nur einen Hinweis; Eust. 1570.47 ... τὸ ἐντεχνον καὶ εὐσχημάτιστον und die Übersetzung „well-formed“. Keine Hinweise bei DU CANGE, LAMPE oder SOPHOCLES. Vgl. neugriechische Lexika wie D. B. DEMETRAKOS, Νέον ὀρθογραφικὸν ἐρμηνευτικὸν λεξικόν (Auszg. „1970“), 637, wo das Wort als *MN* (= mittelalterlich-neugriechisch) bezeichnet und mit εὐκόλως σχηματιζόμενος übersetzt wird.

70: χρόνος. Hieronymos verwendet die beiden Termini χρόνος – καιρός in (fast) identischer Bedeutung „Zeitwert“, „Takt“. Vgl. **298** καιρούς εἶτε χρόνους. Χρόνος kommt viel häufiger als καιρός vor, und zwar 26 × gegenüber nur 11 ×.

Vgl. im übrigen die präzise Formulierung bei CHRYSANTHOS, Εἰσαγωγή **12**: Καταμετρεῖται δὲ ὁ χρόνος, μὲ τὸ νὰ κινεῖται ἡ χεὶρ ἄνω καὶ κάτω, κρούουσα τὸ γόνυ. Ὁ καιρὸς λοιπόν, ὅποῦ ἐξοδεύεται ἀπὸ τὴν μίαν κρούσιν ἕως εἰς τὴν ἄλλην, λογαριάζεται ἕνας χρόνος.

81 sqq.: *Bareia* und *Diple*. Hieronymos schreibt das *Punto* durch die mit dem *Ison* kombinierte *Bareia*: Z. **301**, **311**, **322**, wo *Bareia* + *Isomonargon* (vgl. **297** sqq.), *Bareia* + *Isodisargon* (vgl. **260** sqq.) und *Bareia* + *Isotetrargon* (vgl. **307** sqq.) die Funktion der *punti di accrescimento* erfüllen. Zum *Punto* vgl. ZARLINO, Ist. Harm. III, Cap. 70, (S. 338) (*Del Punto, delle sue specie, ed delli suoi effetti*). Die *Diple* verwendet er in der Funktion der *Coronata (fermata)* ♯ , ins Griechische mit στεφανιαία wörtlich übersetzt. Sie kann in Kombinationen mit *Ison*, *Oligon*, den beiden Formen der *Oxeia*, *Haploapostrophos* und den beiden Formen des *Oxeiapostrophos* auftreten (s. weiter zu **329** sqq.).

83 sqq.: πόντος vel πόντον (?) = Ital. *punto* (Lat. *punctum*). Im Neugriechischen bedeutet πόντος zuerst „Zentimeter“. Dieses πόντος ist laut N. P. ANDRIOTES, Ἑτυμολογικὸ λεξικὸ τῆς κοινῆς νεοελληνικῆς, Thessalonike ²1967, 290, vom venezianischen *ponto* über die ältere Form ποῦντος abzuleiten.

84 et passim: Hieronymos schreibt überall ἀργεῖα, HANNICK-WOLFRAM in GABRIEL HIEROMONACHOS (6 ×) ἀργία (so natürlich auch LSJ, 235). Vgl. die ‚orthographischen‘ Varianten im folgenden Beispiel aus TARDO, L'antica melurgia 152: Εἰσὶ δὲ καὶ τρεῖς ἡμισυ μεγάλοι ἄργια, ... τὸ δὲ τζάκισμα ἔχει τὴν ἡμισιν ἄργειαν; ibid. 223 dagegen überall ἀργία (6 ×).

88 sqq.: Von den 15 Intervallzeichen (vgl. z. B. GABRIEL HIEROMONACHOS, Z. 35 sqq.) erwähnt Hieronymos die folgenden nicht: δύο κεντήματα, δύο ἀπόστροφοι (σύνδεσμοι) und die ἀπορροή, sondern die Benennung ὑπορροή **466**. Ὑπορροή/ἀπορροή ist gleichbedeutende *var. lect.* in den byzantinischen Lehrschriften. S. z. B. HANNICK, Antike Überlieferungen 177. Das κρατημοῦπόρροον nennt er auch κρατημοκατάβασμα **467**.

Von den „großen Zeichen“ (Μεγάλα σημάδια, vgl. GABRIEL HIEROMONACHOS, Z. 289 sqq.) verwendet der Tragodistes nur die folgenden: γοργόν, ἀργόν (beide mit Zusammensetzungen), διπλῇ und βαρεῖα. Dazu kommt das τζάκισμα (nicht bei GABRIEL belegt).

Ἰσοφωνία ... ἐστὶν ἀρχὴ μέση τε καὶ τέλος καὶ τῶν σημαδίων ἀπάντων σύστημα. Vgl. die „klassische“ Papadike (TARDO, L'antica melurgia 151; WELLESZ, History 290–91 & al.).

96: διαστήματι καὶ χορδῇ – nur hier verwendet Hieronymos den bei den antiken und späteren Theoretikern überall üblichen Begriff „Saite“, und offensichtlich in der Bedeutung „Tonhöhe“ (pitch), wenn nicht schon „Intervall“.

Zur ursprünglichen Bedeutung vgl. etwa HAGIOPOLITES, 10, 3–4: ὁ δὲ τόνος εὐρέθῃ ἐκ τῶν τῆς μουσικῆς χορδῶν (wo mit μουσική sicherlich das 4saitige Organon des PYTHAGORAS gemeint ist) und viele andere Stellen u. a. NAJOCK, Drei Anonyme § 37 (S. 96); ARISTOXENOS, Harmonica, I, 11 u. II, 42–43, sowie MANUEL BRYENNIS, *passim*.

98 sqq.: Hier setzt die Neudefinition der Intervallzeichen ein. Die Neumen sollen also im System des Hieronymos *genau gemessene Intervalle* ausdrücken. Deswegen bekommt jetzt *Oligon* den Wert eines größeren Halbtonintervalles im Aufsteigen. Weil es in der Diatonik des ZARLINO zwei Ganztöne – einen größeren und einen kleineren – gibt, braucht Hieronymos auch zwei unterschiedliche *Oxeiai*, von welchen die letztere mehr aufrecht steht als die erstere, um das Verhältnis ausdrücken zu können. Im Aufsteigen bewahren *Kentema* und *Hypsele* ihre übliche Bedeutung.

Im Absteigen (**163** sqq.) bezeichnet *Apostrophos* (von Hieronymos „Haplo“- oder „einfacher“ *Apostrophos* genannt) jetzt ein größeres Halbtonintervall, während der neugebildete *Oxeiapistrophos* einen Ganzton bedeutet. Wie im Falle der *Oxeia* muß es auch zwei unterschiedliche Formen des *Oxeiapistrophos* geben, um den kleineren resp. größeren Ganzton auszudrücken. *Elaphron* (bei Hieronymos *Elaphroli-gon*, um es vom *Elaphroxion* zu unterscheiden) bezeichnet die kleinere Diphonie (kl. Terz) im Absteigen, während das neugebildete *Elaphroxion* die größere Diphonie (gr. Terz) bezeichnet. *Chamele* bewahrt ihre übliche Bedeutung.

110: καταριθμοῦσι Dativ Plur. des Partizips Präs. Akt.

122–124: Die Erläuterung der *Hypsele* als Zeichen für die τετραφωνία σύμφωνος (*Quinta consonante*) ist an sich hinreichend klar:

τετραφωνία σύμφωνος

| τόνος μείζων | τόνος μείζων | τόνος ἐλάττων | ἡμιτόνιον μείζων

Was bedeutet aber dann der scheinbar „überflüssige“ Genitivus Absolutus τετραχῶς τούτων λαμβανομένων (wörtl. „wenn diese vierfach

genommen werden“)? Im fast gleichlautenden Passus über die *Chamele* (185–192) wird dieser Ausdruck mit einer erklärenden Parenthese ergänzt (190 $\phi\eta\mu\iota\ \tau\acute{\omega}\nu\ \tau\acute{\omicron}\nu\omega\nu\ \tau\epsilon\ \kappa\alpha\iota\ \eta\mu\iota\tau\omicron\nu\acute{\iota}\omicron\upsilon$), was kaum zur Beseitigung des Interpretationsproblems beiträgt. JØRGEN RAASTED schlägt vor, $\tau\epsilon\tau\rho\alpha\chi\acute{\omega}\varsigma$ wie folgt zu interpretieren: $| 1 + 1 + 1 + \frac{1}{2} | 1 + 1 + \frac{1}{2} + 1 | 1 + \frac{1}{2} + 1 + 1 | \frac{1}{2} + 1 + 1 + 1 |$, welches etwa die Übersetzung „wenn diese (Töne) in vier verschiedenen Weisen arrangiert/geordnet werden“ ermöglichen würde.

$\tau\epsilon\tau\rho\alpha\chi\acute{\omega}\varsigma$ bei ARISTOTELES, Cat. 14^a 26 *et al.*

125 sqq.: Hieronymos erläutert hier die byzantinische „÷ 1“ Terminologie, wo die „Grenztöne“ nicht mit gerechnet werden. Was die Alten als $\eta\ \delta\iota\acute{\alpha}\ \tau\rho\iota\acute{\omega}\nu$ [*sc.* $\sigma\upsilon\mu\phi\omega\nu\acute{\iota}\alpha$] „durch drei“ (Terz) bezeichneten, heißt jetzt $\delta\iota\phi\omega\nu\acute{\iota}\alpha$ „Zwei-Intervall Bewegung“/„Zweiklang“ usw.

Wann diese terminologischen Änderungen der $\nu\epsilon\acute{\omega}\tau\epsilon\rho\omicron\iota$ eingeführt worden sind, läßt sich kaum eindeutig feststellen. (Beiläufig wäre zu erwähnen, daß GABRIEL HIEROMONACHOS in seinem Traktat von diesen Intervallbezeichnungen folgende verwendet: $\tau\rho\iota\phi\omega\nu\acute{\iota}\alpha$, $\tau\epsilon\tau\rho\alpha\phi\omega\nu\acute{\iota}\alpha$, $\pi\epsilon\nu\tau\alpha\phi\omega\nu\acute{\iota}\alpha$, $\acute{\epsilon}\pi\tau\alpha\phi\omega\nu\acute{\iota}\alpha$).

139: $\sigma\acute{\upsilon}\sigma\tau\alpha\sigma\iota\varsigma$ = $\sigma\acute{\upsilon}\sigma\tau\eta\mu\alpha$, oder eher „Struktur“? Vgl. z. B. ARISTOTELES, Po 1450^b 21–22: $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\omega\mu\epsilon\nu\ \dots\ \pi\acute{\omicron}\iota\alpha\nu\ \tau\iota\nu\acute{\alpha}\ \delta\epsilon\acute{\iota}\ \tau\eta\nu\ \sigma\acute{\upsilon}\sigma\tau\alpha\sigma\iota\nu\ \epsilon\acute{\iota}\nu\alpha\iota\ \tau\acute{\omega}\nu\ \pi\rho\alpha\gamma\mu\acute{\alpha}\tau\omega\nu$, Pol. 1295^b 28: $\acute{\epsilon}\xi\ \acute{\omega}\nu\ \phi\alpha\mu\acute{\epsilon}\nu\ \phi\acute{\upsilon}\sigma\epsilon\iota\ \tau\eta\nu\ \sigma\acute{\upsilon}\sigma\tau\alpha\sigma\iota\nu\ \epsilon\acute{\iota}\nu\alpha\iota\ \tau\eta\varsigma\ \pi\acute{\omicron}\lambda\epsilon\omega\varsigma$.

139: $\pi\rho\omicron\delta\iota\omicron\rho\acute{\iota}\zeta\omega$ „vorderhand abgrenzen, definieren“; ein hellenistischer Terminus? LSJ zitieren Diodorus Siculus, Alexander Aphrodisiensis, Philo, Apsines, Hermogenes u. Oribasius. Das Kompositum ist dagegen nicht bei Aristoteles belegt (nur $\acute{\epsilon}\pi\iota$ - u. $\pi\rho\omicron\sigma\delta\iota\omicron\rho\acute{\iota}\zeta\omega$).

144 und 156: Zu $\acute{\alpha}\nu\tau\iota\delta\iota\alpha\iota\rho\acute{\omicron}\upsilon\mu\epsilon\nu\alpha$ in der Bedeutung *to be opposed as the members of a natural classification* (LSJ) vgl. ARIST. Cat. 14^b 34: $\acute{\alpha}\nu\tau\iota\delta\iota\eta\rho\eta\sigma\theta\alpha\iota\ \delta\acute{\epsilon}\ \lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\tau\alpha\iota\ \acute{\alpha}\lambda\lambda\acute{\eta}\lambda\omicron\iota\varsigma\ \tau\acute{\alpha}\ \kappa\alpha\tau\acute{\alpha}\ \tau\eta\nu\ \alpha\upsilon\tau\eta\nu\ \delta\iota\alpha\acute{\iota}\rho\epsilon\sigma\iota\nu$, $\omicron\lambda\omicron\nu\ \tau\acute{\omicron}\ \pi\tau\eta\nu\acute{\omicron}\nu\ \tau\acute{\omega}\ \pi\epsilon\zeta\acute{\omega}\ \kappa\alpha\iota\ \tau\acute{\omega}\ \acute{\epsilon}\nu\acute{\upsilon}\delta\rho\omega$.

150 (und 263): $\acute{\alpha}\delta\iota\alpha\phi\acute{\omicron}\rho\omega\varsigma$. Vgl. GABRIEL HIEROMONACHOS, S. 124.

162: $\pi\alpha\rho\alpha\sigma\upsilon\nu\theta\epsilon\acute{\iota}\varsigma$: Dieses Kompositum ist in der Verbalform ($\pi\alpha\rho\alpha\sigma\upsilon\nu\tau\acute{\iota}\theta\eta\mu\iota$) in den üblichen Lexika (LSJ, LAMPE, SOPHOCLES) nicht belegt (nur $\pi\alpha\rho\alpha\sigma\acute{\upsilon}\nu\theta\epsilon\tau\omicron\varsigma$, $\pi\alpha\rho\alpha\sigma\acute{\upsilon}\nu\theta\eta\mu\alpha$).

198–239 (vgl. 260–328): Die häufige Verwendung der *Termini* $\theta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma$ – $\acute{\alpha}\rho\sigma\iota\varsigma$ im Traktat spiegelt zweifelsohne die rigide Messungsterminologie des ZARLINO wider. Vgl. C. V. PALISCA, in: GROVE, 20, 647: „... the steady recurrence of down- and upbeats integrated the diverse rhythms within a rational scheme of measurement.“ Vgl. ferner NAJOCK, Drei anonyme 138–39.

199–200: τὸν κατὰ κίνησιν ἀργίας ἓνα χρόνον ἀποτελοῦν τέλειον: Das Argon macht also, laut Hieronymos, einen vollen Zeitwert (zu χρόνος/καιρός vgl. **69** und **298**) aus. Somit ließe sich, nach seinen Erörterungen **203–289**, nachfolgendes Schema aufstellen, obwohl seine Definitionen, insbes. des Thesis-Arsis-Verhältnisses im Falle des Argon gegenüber dem Disargon, keineswegs als einleuchtend zu bezeichnen sind:

ἀργόν = 1 χρόνος (Zeitwert/Takt)

τῷάκισμα = $\frac{1}{2}$ χρόνος

γοργόν = $\frac{1}{4}$ χρόνος

δίγοργον = $\frac{1}{8}$ χρόνος

ὀξυδίγοργον = $\frac{1}{16}$ χρόνος

δίσαργον = 2 χρόνοι

τρίσαργον = 3 χρόνοι

τέτραργον = 4 χρόνοι

πένταργον = 5 χρόνοι

ἑξάργον = 6 χρόνοι

ἑπταργον = 7 χρόνοι

ὀκταργον = 8 χρόνοι

Vgl. zum gesamten Abschnitt CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν §§ 147–154 (S. 65–68).

240: Nach der Erörterung der [σημεῖα] τὰ ὅλον ἀχώριστα τοῖς χαρακτῆρσι συμβεβηκότα (ab **199**) beschreibt Hieronymos in diesem kurzen Abschnitt (bis **253**) die Verwendung derselben Zeichen (wenn sie allein stehen und keinen χαρακτήρ, d. h. Intervallzeichen, begleiten) als *Pausen-Angaben*.

Die mittelbyzantinische Notation (*Round Notation*) kennt keine besonderen Pausen-Zeichen, und der Traktat des Hieronymos scheint die älteste bekannte griechische Quelle zu sein, wo παύσεις in der Musik erwähnt werden und ein eigenes System zu ihrer Angabe vorgeschlagen wird.

Im „chrysanthinischen“ System (Νέα Μέθοδος) gibt es besondere Schreibungen, mit der *Haple*, *Diple*, *Triple* usw. zusammen mit einer *Bareia*, zur Angabe der σιωπαί oder παύσεις: CHRYSANTHOS, Εἰσαγωγή 13; Θεωρητικόν 54 (§ 119). Vgl. D. G. PANAGIOTOPULOS, Θεωρία καὶ πρᾶξις τῆς Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Athen 1947, 67.

241: παῦσις in der Bedeutung „musikalische Pause“ ist natürlich kein „altgriechisches“ Wort! Da es in der antiken und mittelalterlichen griechischen Musikterminologie fehlt, wird man es wohl eher als eine

Art „Rückübersetzung“ ins Griechische aus dem italienischen *pausa* ansehen müssen. Vgl. DEMETRAKOS, Νέον ὀρθογραφικὸν ἐρμηνευτικὸν λεξικόν, 1077, 3: *N* (= neugriechisch) „μουσ., μικρὰ διακοπὴ τῆς συνεχείας μουσικοῦ μέλους κ. τὸ σημεῖον αὐτῆς.“

Zum Terminus *pausa* (mus.) im Italienischen, s. S. BATTAGLIA, Grande dizionario della lingua italiana, Vol. XII [Turin 1984], 868, 11. „Citolini, 491: *Qui sarà il canto, il tenore, il basso, . . . le sincope, le pause.*“ (Als der zweite Autor in der chronologischen Folge wird nach CITOLINI ZARLINO zitiert!).

Auch in der Bedeutung „Aufhören“ u.dgl. ist παῦσις vor den Kirchenvätern keineswegs häufig. LSJ erwähnen nur LXX, Jer. 31, 2, wo es heißt: ἐκόψαμεν αὐτὴν ἀπὸ ἔθνους, καὶ παῦσιν παύσεται sowie im Supplement, 117: HIPPOKR. Epid. 7.49 π. πυρετῶν.

251: . . . παύσεις, οὕτως ἐχούσας τὴν ἔκθεσιν. Vgl. GABRIEL HIEROMONACHOS 258–59: τὰ μεγάλα σημάδια, ὧν καὶ τὴν ἔκθεσιν ἤδη ποιήσομαι; CHRYSANTHOS, Εἰσαγωγή 29: τὴν . . . κλίμακα, τῆς ὁποίας τὴν ἔκθεσιν βλέπεις εἰς τὸν Πλάγιον τοῦ Δευτέρου ἤχον; Ἐκθεσις „Exposition“, „Darstellung“, „Erklärung“ ist ursprünglich aristotelische Terminologie. Vgl. PA 48^a25 παρὰ τὴν τῶν ὄρων ἔκθεσιν *et ibid.* 49^b6. Bei den Kirchenvätern ist das Wort gut bezeugt (LAMPE, 427–28).

254: Hier setzt die Behandlung der Zusammensetzung der Zeichen (Charaktere) der „Substanzen/Essenzen“ (der Intervallzeichen) mit den „*accidentia inseparabilia*“ (den quantitativen Hilfszeichen) ein.

An erster Stelle steht das *Ison* mit seinen Kombinationen, deren Funktionen und äquivalierenden Notenzeichen der *Mensuralis*. Zunächst erfahren wir vom *ισομόναργον* (**260–63**); später (ab **276** bis **328**) folgen die übrigen Zusammensetzungen mit *Ison*, die bis zum *ισοκταργοβαρισοτέτραργον* (**322–28**) = *Massima con punto*, 12 Zeitwerte umfassend, hinaufsteigen.

260 sqq.: Sämtliche Notenzeichen der *Mensuralis*, und insbesondere die charakteristischen Formen der *chroma*, und *semichroma*, erscheinen im Cod. Sinaiticus gr. 1764 in genau derselben Schreibweise wie bei ZARLINO, Ist. Harm. III, cap. 2 (S. 173).

Eine übersichtliche Darstellung der Entwicklung der Mensuralnotation bietet S. LAZAROV, Istorija na notnoto pismo. Sofia 1965, 118–39.

274: συμπαραμ(ε)ίγνυμι – „zusammen- oder beimischen“; ein seltenes und in diesem Zusammenhang seltsames Wort; LSJ zitieren THEOPHRAST, Hist. Plant. 9.11.6 (καὶ συμπαραιμίνυναι φασὶν ὁπὸν κενταυρίου) und ARISTOPHANES, Plutus, 719 (ἐν τῇ θυσίᾳ συμπαραιμίνυνων ὁπὸν | καὶ σχῆνον).

329 sqq.: Der Abschnitt bis **351** erörtert die *Diple* in der Funktion der *Coronata* (*Fermata*) (vgl. **84** sqq.). Die 5 (7) „*Coronata*-Kombinationen“ der *Diple* bezeichnen alle „eine große und unbestimmte Dehnung (Länge)“ (ἀργίαν μεγάλην ... καὶ ἀόριστον) (vgl. Kommentar zu **349–50**).

349–50: ἀπλῶς διπλὴ τοῖς τῶν μουσικῶν νεωτέροις ὠνόμασται καὶ ἀργία μεγάλη. Vgl. GABRIEL HIEROMONACHOS 303–306: Διπλῇ μὲν οὖν οὐ δι' ἄλλο τι ἢ ἵνα δείξῃ τὸν ψάλλοντα διπλασιάσαι τὸν χρόνον μεθ' οὗ ἔκειτο, ἡγουν διὰ πλείονα ἀργίαν. Τὴν αὐτὴν δὲ δύναμιν ἔχει καὶ τὸ κράτημα, sowie RAASTED, Hagiopolites § 18, 1–5: Ἰστέον δὲ ὅτι ἡ ὀξεῖα μόνῃ ἐνέργειαν φέρει, ὁμοίως καὶ τὰ πνεύματα · πάλιν δέ, διπλασιαζόμενα καὶ διπλὴ καλούμενα ἀποτελεῖ κράτημαν (... its effect is (only) a lengthening).

Die Funktion der *Diple* im „klassischen“ byzantinischen System ist also eine Verdoppelung oder wenigstens eine große Dehnung (κράτημαν) des Tons. In den Transkriptionen der *MMB* wurde *Diple* mit einer Viertelnote wiedergegeben, d. h. eine Verdoppelung der Achtelnote, die als Zeitbasis dient (s. H. J. W. TILLYARD, Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation. *MMB Subs.* 1/1. Kopenhagen 1935, 25).

354 (und **356**, **411**): ἀσύνθετον διάστημα – unter „das erste und nicht zusammengesetzte (einfache) Intervall“ versteht Hieronymos in der Praxis ein Intervall, das mit einem einzelnen Notenzeichen (Neume) geschrieben wird, im Gegensatz zu den „zusammengesetzten“ Intervallen, die mit mehreren, kombinierten Neumen ausgedrückt werden. Natürlich fällt diese Auffassung grundsätzlich mit den Definitionen bei den Theoretikern der antiken Musik zusammen. ARISTOXENOS, Harmonica III.60 (S. 150), 22–23: Ἀσύνθετον δ' ἐστὶ διάστημα τὸ ὑπὸ τῶν ἐξῆς φθόγγων περιεχόμενον. Vgl. ARIST. QUINT., De musica I, VII (S. 10, 20–22): ἀσύνθετα μὲν τὰ ὑπὸ τῶν ἐξῆς περιεχόμενα φθόγγων, σύνθετα δέ, τὰ ὑπὸ τῶν μὴ ἐξῆς, καὶ ὅσα δυνατόν ἐστι μελωδοῦντας ἀναλύνειν εἰς πλείονα und MANUEL BRYENNIOΣ, Harmonica, 102, 2 sqq. (mit JONKERS Kommentar, 382).

356–363: Die einfachen und nicht zusammengesetzten Intervalle des Aufsteigens werden also mittels des *Oligon* (für das Intervall eines größeren Halbtons) und der beiden *Oxeiai* (für die Intervalle resp. eines kleineren und eines größeren Ganztons) ausgedrückt (vgl. **98–105**).

Die Stellung der Oktave von *ut* = *C* (πλ δ') wurde offensichtlich von ZARLINO beeinflusst. Vgl. C. V. PALISCA, in: GROVE, Vol. 20, 647: „his primary octave was *C* to *c* rather than *A* to *a* as with Boethius and his followers. The species of consonances should, therefore, be numbered from *C* rather than, as traditionally, from *A*. Since the modes were

essentially species of octaves, they too should be numbered from *C* so that *C* authentic is 1, *C* plagal 2, *D* authentic 3, etc. Zarlino showed that this system had two further advantages; it started from the *ut* of solmization; and the intervals between the finals of the first three authentic modes were parallel to those that separated the Greek Dorian, Phrygian and Lydian modes (tone-tone-semitone). He did not, however, use the Greek names for his modes.“

Die mit byzantinischen Modalsignaturen versehenen Solmisations-silben repräsentieren eine Progressionsreihe größerer Ganzton – kleinerer Ganzton – größerer Halbton usw., die wenigstens an sich eine reine Diatonik andeutet.

Vgl. hierzu die Einteilung der „natürlichen“ τόνοι im heutigen neo-byzantinischen System, wo der τόνος μεζζων 12 Bruchteile (μόρια oder τμήματα), der τόνος ἐλάσσων 10 Bruchteile, und der τόνος ἐλάχιστος 8 Bruchteile beträgt (die Zahlenverhältnisse wurden von der patriarchalen Musikkommission 1881 festgelegt; früher hatten die „drei Lehrer“ und deren Nachfolger mit einer 12-9-7 *Ratio* gerechnet. Siehe CHRYSANTHOS, Εἰσαγωγὴ, 25 und Θεωρητικόν § 225 sqq. (S. 97–98), § 298–300 (130–32) und § 325 (S. 146).

364–413: In diesem Abschnitt über die addierten/kombinierten Intervallzeichen des Aufsteigens steigt Hieronymos nur bis zur Hendekaphonie (*Duodecima consonante*) hinauf, die durch *Oligon* mit darüberstehendem *Kentema* und obendrauf zwei *Hypselaï* geschrieben wird. So auch im Abschnitt über die kombinierten Intervallzeichen des Absteigens (**420–462**), wo die Hendekaphonie im Absteigen mit *Haploapostrophos*, *Elaphron* und zwei *Chamelai* ausgedrückt wird. Weitere Intervalle deutet er nur **467** an.

CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν § 42 (S. 14–15) exemplifiziert bis zur Dekapentaphonie, sowohl im Auf- als auch im Absteigen.

414–419: Die einfachen und nicht zusammengesetzten Intervalle des Absteigens werden also mittels des *Haploapostrophos* (für das Intervall eines größeren Halbttons) und der beiden *Oxeiapostrophoi* (für die Intervalle resp. eines kleineren und eines größeren Ganztons) ausgedrückt (vgl. **164–173**).

420–462: Dieser Abschnitt ist völlig analog zu dem Abschnitt **364–413** gegliedert. Vgl. die Definitionen der Intervalle *Elaphroligon* (**421–23**) und *Elaphroxion* (**424–26**) mit den Definitionen der Intervallzeichen *Elaphroligon* (**175–78**) und *Elaphroxion* (**180–83**).

463 sqq.: Hier begründet Hieronymos kurzgefaßt seine Vereinfachung der traditionellen „*Round Notation*“. Es gibt natürlich auch weitere Intervallzeichen – und er erwähnt die Namen einiger, *Petasthe*, *Pelasthon* und *Kouphisma* im Aufsteigen, *Hyporrhoe* und *Kratemohyporrhoon* („oder *Kratemokatabasma*“, wie er schreibt) im Absteigen – aber sie sind keineswegs unentbehrlich, und für Hieronymos bleiben *brevitas* und *simplicitas* offensichtlich Grundtugenden.

Zum Terminus *Kratemokatabasma*, s. die Ἑρωταποκρίσεις: κρατημοκατάβασμα, ὃ λέγεται κρατημοὑπόβροον καὶ κράτημα μεθ' ὑπορροῆς (TARDO, *L'antica melurgia* 219; vgl. 222); THIBAUT, *Monuments* 94–95 und FLOROS, *Neumenkunde* I, 243 sqq. Es ist ferner zu vermerken, daß JOHANNES KUKUZELES in seinem „Ison-Gedicht“ zwar das κρατημοκατάβασμα, aber nicht das κρατημοὑπόβροον erwähnt (TARDO, *L'antica melurgia* 179).

Im modernen „chrysanthinischen“ System gibt es bekanntlich neben *Ison* nur noch insgesamt 9 Intervallzeichen: *Oligon* (die auch von Hieronymos fleißig benutzte *Oxeia* ist also eliminiert worden!), *Petaste*, die (*dyo*) *Kentemata*, *Kentema* und *Hypsele* im Aufsteigen, *Apostrophos*, *Hyporrhoe*, *Elaphron* und *Chamele* im Absteigen. Vgl. CHRYSANTHOS, *Θεωρητικόν* § 27 (S. 11).

473 sqq.: Jetzt ist Hieronymos soweit, seine Zeichen für die *Hyphe-seis* (nicht ausdrücklich so genannt) und die *Dieseis* erörtern zu können. Zunächst (**484** sqq.) folgt die Definition der *Phthora*, die für Hieronymos tatsächlich nur eine ist; die ϕ, oder νανά-φθορά des ἤχος τρίτος (vgl. insbes. MANUEL CHRYSAPHES, Z. 336–394 und Kommentar, 89–90). Im System des Hieronymos hat dieses Zeichen, wie man sieht, die Funktion des *be-molle* der westlichen Notation.

Zu Hieronymos' Verwendung der „*Nana*“-*Phthora* als Zeichen für *b*, vgl. übrigens die interessanten Beispiele im Traktat, den IOANNIS ZANNOS aus den Hss. Athen 899 u. Xeropotamou 317 herausgegeben hat: *Ein byzantinischer Musiktraktat im Codex Athen 899* (Wissenschaftliche Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades eines Magister Artium der Universität Hamburg), Hamburg 1985. Die Ausgabe wird in ihrer endgültigen Fassung in der Reihe *CSRM* erscheinen. Die einschlägigen Stellenhinweise sind § 22,1, § 23,1 u. § 26,14 und der Kommentar (S. 86): „Die hier vorgestellte Auffassung der *Phthora* hat den Charakter einer ‚Privattheorie‘. Der Verfasser hat aus irgendwelchen Gründen *Nenano* und *Nana* fälschlich mit # und *b* identifiziert. In den Musikbeispielen ... werden die *Phthorai Nenano* und *Nana* auf den

Intervallzeichen angebracht, wo man in der modernen europäischen Notation die Zeichen # und *b* stellen würde. In der Praxis aber werden *Nenano* und *Nana* nicht als # und *b* Zeichen gebraucht.“

Zur definitiorischen Einleitung über die *Phthora* vgl. GABRIEL HIEROMONACHOS, Z. 545–584 (Abschnitt 9) und MANUEL CHRYSAPHEs Z. 216–246 und Kommentar, S. 84–86, insbes. das folgende: Φθορά ἐστὶ τὸ παρ' ἐλπίδα φθεῖρειν τὸ μέλος τοῦ ψαλλομένου ἤχου καὶ ποιεῖν ἄλλο μέλος καὶ ἐναλλαγὴν μερικὴν ἀπὸ τοῦ ψαλλομένου ἤχου εἰς ἄλλον δι' ὀλίγου (Z. 218–220).

Das Verbum φθορίζω (484), offensichtlich ein Synonym des üblichen φθεῖρω (wörtl. „zerstören“ = „modulieren“), findet sich bei GABRIEL und MANUEL CHRYSAPHEs nicht. Zu μεταβάλλω „modulieren“ in Z. 485, vgl. GABRIEL HIEROMONACHOS, [Kommentar] S. 133).

Siehe ferner CHRYSANTHOS, Θεωρητικόν § 379 (S. 170): Φθορά δὲ εἶναι μεταβολή, ἥτις γίνεται εἰς τὴν μελωδίαν ἢ κατὰ μετάθεσιν, ἢ ἀπὸ γένους εἰς γένος, ἢ ἀπὸ ἤχου εἰς ἤχον, ἢ ἀπὸ κλίμακος εἰς κλίμακα.

484: μέλος – die Übersetzung dieses *Terminus* ist nicht so einfach, wie es vielleicht den Anschein haben könnte. Was Hieronymos meint, ist wohl in der Praxis, daß μέλος in seinem Kontext (fast) mit ἤχος, also *mode* – Tonart (vgl. STRUNK, A Cypriote 104), gleichzusetzen sei.

An allen 44 Belegen, wo das Wort μέλος im Traktat des GABRIEL HIEROMONACHOS erwähnt wird – abgesehen von 230 u. 680 – schreiben HANNICK-WOLFRAM in ihrer Übersetzung „Tonweise“. Findet man diese Lösung unbefriedigend, besteht die Wahl etwa zwischen der unveränderten Wiedergabe, also (das) *Melos* (so überwiegend NAJOCK, Drei anonyme; vgl. ARISTIDES QUINTILIANUS, On Music In Three Books. Translation with Introduction, Commentary and Annotations by THOMAS J. MATHIESEN. New Haven and London (1983), „melos“, *passim*) oder der Übersetzung *Melodie* (so DÜRING, Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios; CONOMOS in MANUEL CHRYSAPHEs – *melody*; so MACRAN in ARISTOXENOS, Harmonica; JONKER in MANUEL BRYENNIS, Harmonica (überwiegend) und, in den meisten Fällen, RAASTED im HAGIOPOLITES, s. aber auch R. DA RIOS, Aristoxeni elementa harmonica, Rom 1954, 163: melodia, ordo sonorum altitudine dissimilium, rhythmi nulla ratione habita).

Μελωδία nur hier. NAJOCK, Drei anonyme § 14 (S. 76) u. § 25 (S. 82) schreibt einfach „Melodie“. Bei GABRIEL HIEROMONACHOS 535 hat das Wort eine ganz andere Bedeutung („melodisches Repertoire“).

490 sqq.: Um die „enharmonischen“ Diesen auszudrücken, verwendet Hieronymos vier Zeichen, von welchen die zwei ersten eine Doppel-

funktion besitzen; neben den in Frage kommenden „enharmonischen“ Diesen fungieren sie auch als Zeichen eines kleinen „chromatischen“ Halbtons (im Auf- resp. Absteigen).

Zu diesen kommt noch ein fünftes hinzu, das überwiegend „diatonische“ „*My-Phi*“, das, sozusagen, für sich allein steht (s. unten zu 502).

Warum Hieronymos ausgerechnet hier in „klassischer“ Weise von enharmonischen Diesen, sowohl einer *μείζων* als einer *ἐλάττων*, spricht, geht übrigens aus seinen eigenen Formulierungen nicht ganz deutlich hervor; STRUNK, A Cypriote 104, betont ausdrücklich, daß er (nur) hier die Terminologie des Hieronymos beibehält: „For these intervals I retain the terminology of Hieronymus.“

Die Erklärung ist – nicht überraschend –, daß Hieronymos hier wie sonst die Terminologie seines Lehrmeisters ZARLINO treu widerspiegelt. S. insbes. die *Dimostrazioni harmoniche* del R. M. Gioseffo Zarlino . . . etc. In Venetia . . . 1571, 95 (Definitione XXIII): „Il Semituono minore, o Diesis maggiore Enharmonico è quello interuallo: per il quale il Ditono uiene à superare il Semiditono: ouero il Tuono minore il maggiore Semituono.“ Weiter 96 (Definitione XXIII): „Il Diesis minore enharmonico è un picciolo interuallo, per il quale il maggior Semituono supera il Diesis maggiore, ò Semituono minore.“

Zu der „klassischen“ Definition der enharmonischen Diese, vgl. etwa ARISTOXENOS, *Harm.* I, 21: Καλείσθω δὲ τὸ μὲν ἐλάχιστον (*sc.* διάστημα) δίσεις ἑναρμόνιος ἐλάχιστη, τὸ δ' ἐχόμενον δίσεις χρωματικὴ ἐλάχιστη, τὸ δὲ μέγιστον ἡμιτόνιον. Weiter *ibid.* 25: ἐπειδὴ περ ἡ χρωματικὴ δίσεις τῆς ἑναρμονίου διέσεως δωδεκατημορίῳ τόνου μείζων ἐστί, sowie II, 47: πάντων τῶν μελωδουμένων ἐλάχιστόν ἐστι δίσεις ἑναρμόνιος und NAJOCK, *Drei anonyme* § 43 (S. 98) οὔτε γὰρ ἡ φωνὴ διέσεως ἑναρμονίου ἐλαττόν τι διάστημα δύναται διασαφεῖν.

Zur *δίσεις ἑναρμόνιος* s. auch PTOLEMAIOS (Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios, herausgegeben von INGEMAR DÜRING, Göteborg 1930), S. 29, Z. 13, 20 und PORPHYRIOS (Porphyrios Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios, herausgegeben von INGEMAR DÜRING, Göteborg 1932), S. 137, Z. 16, 24 und S. 138, Z. 18.



Graphisch ist *Isoligophthoron* eine Zusammensetzung von *Ison* mit *Oligon* und *Phthora*; *Isophthorapostrophon* ist eine Zusammenschreibung von *Ison*, *Phthora* und *Apostrophos*. *Anomiphonophthoron* ist eine Art *ἡμίφωνον cum ἡμίφθορον*, aus dem Buchstaben *My*, der *Phthora* und dem Buchstaben *Phi* kombiniert. Man kann also STRUNK nicht völlig zustimmen, wenn er (A Cypriote 104) schreibt: „In ascent, a *hemiphthora*






(sic, Herausg.) represents the small enharmonic diesis“. *Katomiphonophthoron* ist natürlich ein umgekehrtes *Anomiphonophthoron*.

491 sqq.: Zu εἶδος, mit „Gattung“ übersetzt, vgl. Z. **485**: εἴτε εἶδος εἴτε καὶ γένος λέγειν, οὐδὲν διαφέρει πρὸς τὸ παρόν, und GABRIEL HIEROMONACHOS Z. 427 (und S. 77), 434 (und S. 77), 476 (und S. 81).

Χρωματικός nur hier und **494**. Ἐναρμονικός **492, 495, 498, 500**; διατονικός nur **503**. Die Form ἑναρμονικός statt des üblichen ἑναρμόνιος wurde zweifelsohne vom italienischen *enarmònico* beeinflusst. Vgl. S. BATTAGLIA, Grande dizionario della lingua italiana. Vol. V [Turin 1972], 145.

Im „byzantinischen“ Teil des HAGIOPOLITES (§§ 1–55) sowie in den Abhandlungen des GABRIEL HIEROMONACHOS und des MANUEL CHRYSAPHES kommen die Benennungen διατονικός/χρωματικός/ἑναρμόνιος nicht vor.

502: Das „fünfte Zeichen“ der Diesis besteht nur aus den Buchstaben *My* und *Phi* und ist also, der Form nach, als eine Art *Hemiphonon* zu betrachten. Zu den Zeichen für das *Hemiphonon* resp. das *Hemiphthoron* (in der alten „Neumentafel“ im Athous, Lavra Γ 67, Fol. 159^r ἡμίφθορα genannt; vgl. O. STRUNK, Specimina notationum antiquiorum. *MMB* VII, Pars principalis. Kopenhagen 1965, Tafel 12; FLOROS, Neumenkunde I 294. Die Hemiphthora ist eine Zusammenschreibung von Petaste + phi, und hat also eigentlich nichts mit dem Buchstaben *My* zu tun) s. TARDO, L'antica melurgia 153, wo das ἡμίφωνον etwa so  aussieht, und das ἡμίφθορον so .

In einer sehr späten Handschrift in Kopenhagen, vom Athos-Mönch Joasaph im Pantokratoros-Kloster um 1800 geschrieben (s. B. SCHARTAU, Manuscripts of Byzantine Music in Denmark. *CIMAGL* 48, 1984, 85–91) „IGLM MS 3,8^o“, Fol. 12^v sieht man den Unterschied viel besser als bei TARDO: etwa ἡμίφωνον  – ἡμίφθορον . Es ist ferner zu vermerken, daß ZANNOS in seiner Edition (s. den Kommentar zu **473** sqq.), § 8 (S. 47) im Text so schreibt ἡμίφωνον , ἡμίφθορον , ἕτερον ἡμίφθορον , im Apparat aber das folgende notiert „§ 8, 4 ἡμίφωνον – 5 ἡμίφθορον: ὑμιφθορον καὶ ὑμιφ[!]ορον · ἕτερον ὑμιφωνον A“ (für Athen 899).

Dieses „*My-Phi*“ bezeichnet einen Halbton, der κοινόν ist, d. h. allgemein oder gemeinsam (für alle drei Gattungen?), gehört aber vorzüglich zur „diatonischen Art“, während ja die vier obigen Zeichen enharmonische Diesen vertreten. Κεχωρισμένον dürfte wohl „einen besonderen (wörtl. abgesonderten) gemeinsamen Halbton“ bedeuten, also eine *all-round* Diese neben den obenerwähnten. Das „*My-Phi*“ Zeichen wird durch die Beispiele **516–534** erläutert. Wir sehen die größere Triphonie

im Aufsteigen, die kleinere Tetraphonie im Absteigen, die größere Hepthaphonie im Aufsteigen, und die kleinere Heptaphonie im Absteigen, und zuletzt die konsonante Oktave, wenn sie ohne Halbtonzeichen steht und eben deswegen konsonant ist! Wenn das „*My-Phi*“ umgekehrt steht, macht es, wie man sieht, das betroffene Intervall kleiner.

509: Wie ist das Wort ἀναλογία hier, **589** und im Sonderabschnitt **512** sqq. im Grunde zu übersetzen? Ansonst im Traktat (**38, 270, 272, 362**) ist die Bedeutung offensichtlich entweder „Proportion“, „Verhältnis“ oder auch „Ähnlichkeit“, und man würde ἀναλογία an diesen Stellen kaum als *Terminus technicus* im engeren Sinne betrachten. Die „direkte“ Interpretation in Verbindung mit den Erläuterungen im letzten Abschnitt wäre etwa „metrische Proportion“, „metrisches Verhältnis“. Als Wiedergabe eines rhythmischen Terminus in der Musik wäre dies aber keine befriedigende Lösung. „Zeit-“ bzw. „Takt-Angaben“ trifft wohl am besten den Sinn.

518 sqq.: ἐπιτείνειν – ἀνιέναι „anspannen“ – „nachlassen“. Vgl. insbes. den aufschlußreichen Passus bei ARISTOXENOS, *Harmonica* I, 10, 7–11 (= 24–30): Ἡ μὲν οὖν ἐπίτασις ἐστὶ κίνησις τῆς φωνῆς συνεχῆς ἐκ βαρυτέρου τόπου εἰς ὀξύτερον, ἢ δ' ἄνεσις ἐξ ὀξύτερου τόπου εἰς βαρύτερον · ὀξύτης δὲ τὸ γινόμενον διὰ τῆς ἐπιτάσεως, βαρύτης δὲ τὸ γινόμενον διὰ τῆς ἀνέσεως sowie NAJOCK, Drei anonyme § 36–37 (S. 96), § 45 (S. 100) und MANUEL BRYENNIOS, *Harmonica* S. 74, 9 und 12, S. 118, 4.

539: ἀπόβλεψις ist ein seltenes Wort. LSJ und auch SOPHOCLES, *Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods*, geben nur einen einzigen Hinweis aus *Geoponica*, 2.3.7: Οὐ πρὸς βορρᾶν καὶ πρὸς ἄρκτον τὴν ἀπόβλεψιν ἔχοντα. LAMPE, s.v. zitiert ferner Theodoros Studites, epp. 1.40 (Migne, *PG* 99, 1052 B).

546: στοιχείων Genitiv *recte*. Eine Emendation in στοιχείοις wäre eben die *lectio facilior*!

548 sqq.: Die hier und im folgenden bei der Besprechung der Schlüssel verwendeten Solmisationsreihen (*C-sol-fa-ut* usw.) sind natürlich die italienischen. Siehe ZARLINO, *Ist. Harm.* III, Cap. 2, (s. 173) (*Chiaui*).

551 sqq.: Die Kombination τόνου καὶ φθόγγου hier und noch **558** und **562** ist nicht unproblematisch. Auf jeden Fall wäre τόνος hier eher mit „Tonart“ (*key*; vgl. MANUEL BRYENNIOS, *Harmonica* 84, 12; 90, 12 usw.) zu übersetzen.

Für τόνος **553, 555** u. **556** hat JØRGEN RAASTED die Gleichsetzung mit dem τενόρ bei dem „Kappa-Schlüssel“, *fortasse recte*, vorgeschlagen.

Aber die Kombination der beiden Termini *τόνος* und *φθόγγος* im vorliegenden Passus rückt damit ihrer Erläuterung kaum näher. Vgl. CHRY-SANTHOS, *Εἰσαγωγή* 27: *Σημεῖα δὲ μαρτυριῶν ... εἶναι διὰ μὲν τὸν τόνον καὶ φθόγγον* („das Intervall und den Ton“?) *κε, ... κτλ.* Herausgeber muß gestehen, daß es ihm bedauerlicherweise bis jetzt nicht gelungen ist, eine befriedigende Entschlüsselung darzubieten.

557 (562, 568, 581): Zu den hier vorkommenden *Termini* der antiken Skalen, s. z. B. ALYPIOS bei JAN 368 sqq., und ferner die *Indices* in NAJOCK, Drei anonyme und RAASTED, Hagiopolites.

Was bedeutet aber *παρνήτης μέσων* (569)? Ist dies vielleicht in *παρπάτης μέσων* zu verbessern, was auch zu dem tiefliegenden „*Phi*-Schlüssel“ gut passen würde? Vgl. jedoch (mit großem Vorbehalt) die „*Ordine di Terpandro*“ (ZARLINO, *Ist. Harm.* II, cap. 32 (S. 128)).

566 (und 575, 584): *σύμφθαρσις* – ein quasi-aristotelischer Terminus? (Vgl. LSJ 1687); unbekannt bei den üblichen Theoretikern. Siehe aber den Abschnitt *Τῆς μουσικῆς σύνοψις ἡκριβωμένη* in HEIBERG, *Anonymi* 65 sqq. (S. 68, 1–5): *ἀσύνθετα δὲ εἴρηται τῷ ὥς ἐν ἑκ συμφθάρσεως διὰ τριῶν διέσεων ἢ τριῶν ἡμιτονίων ἢ καὶ διαφορῶν τόνων μέρος συναπαρτίζεσθαι δύναμιν μὲν ἔχον διαφορῶν διαστημάτων, δι' ἐνὸς δὲ διαστήματος ἀπηχούμενον.* S. 71, 15–18: *εἰ δὲ δύο εἴη τὰ ἡμιτόνια, τὸ λοιπὸν γένοιτ' ἂν ἐν ἑκ συμφθάρσεως διάστημα τριημιτονίων ἀσύνθετον ἐξ ἡμιτονίων δύο καὶ τριημιτονίου συγκεκραμένον.* 20–23: *θάτερον ἔσται τῶν διαστημάτων ἐν διτόνιον ἑκ συμφθάρσεως, καὶ τὸ διὰ τεσσάρων τοῦτο γένος ἁρμονικὸν ὀνομάζεται τῷ εἶναι ἄριστον ἑκ τῆς κοινῆς ἁρμονίας τὴν παρωνυμίαν ἀπενεγκάμενον.*

569 und 581: Hier wäre analog zu **558** und **562** *τὴν ἀρχὴν* (τοῦ τόνου τε) *ποιοῦμένου* (καὶ) τοῦ φθόγγου zu schreiben; oder geht es lediglich um die *variatio sermonis*?

594: Das Adjektiv *σκολιός* ist in diesem Zusammenhang („Ich meine die daktylische, skolische und anapästische [Analogie]“) eigentümlich, denn eine metrische Einheit (πούς) mit der Bezeichnung „skolisch“ gibt es, wie es scheint, nicht. Nur die Skolien-Strophe, die in der attischen Form aus zwei Phaläkeen besteht, ist uns aus der klassischen Verskunst bekannt.

609: Zum Terminus *Battuta*, vgl. ZARLINO, *Ist. Harm.* III, cap. 49 („*Della battuta*“), (S. 144), wovon folgendes Beispiel entnommen wurde:



Segni della Battuta equale



Segni della Battuta inequale

Es folgt jetzt eine Exemplifikationsreihe der ἀναλογίαι = (𐀓) und 𐀓 (𐀓) ; 6 zum K Schlüssel, 4 zum Φ Schlüssel und 4 zum Γ Schlüssel. (Fol. 28^v–29^r).

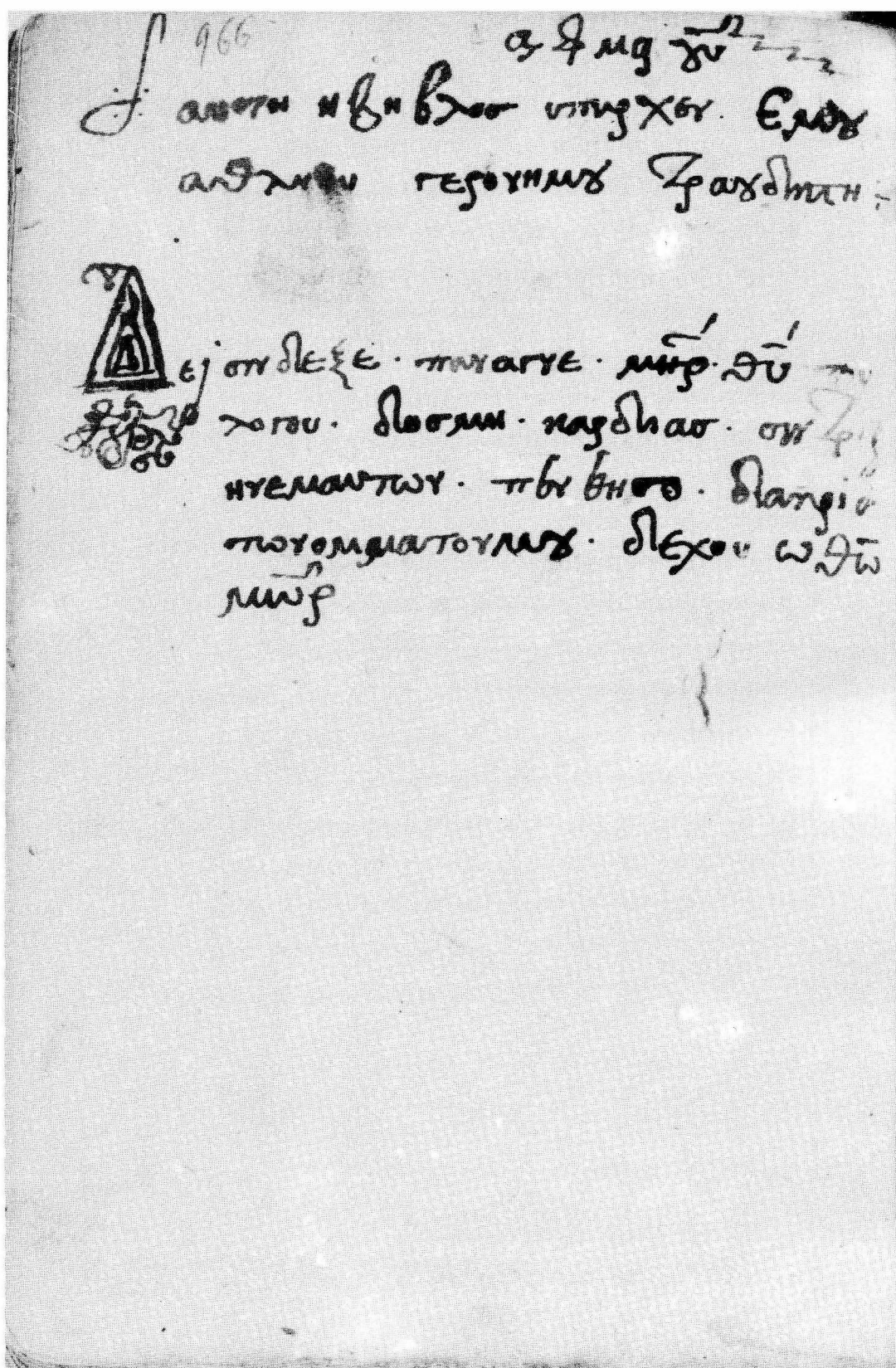
Danach Fol. 29^v–30^r eine Exemplifikationsreihe zu den Kombinationen des Systems des Hieronymos, fast in der Art einer byzantinischen παραλλαγή vorgelegt.

Zuletzt Fol. 30^v–31^r kommt seine 4stimmige Vertonung des Ὡ Πάσχα τὸ Μέγα, des zweiten Troparion der neunten Ode des Osterkanons (Pentekostarion, Rom 1883, 11). Man bemerke u. a. die διπλῇ in der *positio finalis* („*Coronata*“) über dem letzten Wort σου (30^v).

30^v-31^r

Strunks Transkription des vierstimmigen Troparion Ὡ Πάσχα τὸ Μέγα
(A Cypriote 105):

Handwritten musical score for a four-voice troparion. The score is written on four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with Greek lyrics. It includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are: Ὡ Πάσχα τὸ μέγα καὶ ἱερώτατον, Χριστέ, ὦ σοφία καὶ λόγε, τοῦ Θεοῦ καὶ δύναμις, δίδου ἡμῖν ἐκτυπώ-τε-ρον τοῦ με-τα-σχεῖν ἐν τῇ ἀνεσπεί-ρω ἡμέρα τῆς βασιλείας σου.



Paris, Bibliothèque Nationale, A. f. gr. 1391, 240v. Besitzvermerk des „Geronimos Traoudistis“ des Jahres 1541. Darunter die drei ersten Verse des Theotokion Δέξαι, πάναγε...

καὶ ἄλλοι πρὸς αὐτὸν χεῖρας ἐπέκειντο ἀνθρώπων. 148
 βασιλεὺς ἡρώδης τὸν φονεὺν. καὶ δὲ θορρὸν μορῶν τῶν.
 κρατὶ ῥαπακῆ μέριον, ἰσὺ τῶν καὶ τῶν ὀν τῶν.
 εἰς αὐτὸν γένος ῥίθου, καὶ πάλιν παλαιὰ πατέρων.
 τρεῖς μὲν μοῖραι καὶ ἑπτὰ, βασιλεῖς καὶ ἑπτὰ γένων.
 καὶ σκῆπτρον ὡς οὐρανὸς ἀστέρας, διὸ φάσιν ὡς ἀνθρώπων.
 ὡς εἰ τις μὲν ῥέθρον, πῆ γέινει εἰς φορτὶ δὲ α.
 αὐτὸς ἐπὶ γένεσις καὶ ῥοῖς, ἀλλ' εἰς οἰκὸν κενὴν ἡταις.
 καὶ αὐτὸς ἡρώδης οὐκ ἔστιν, μὲν γὰρ μορφοφάρα.
 καὶ βάμματι πορφυρεῖ, λαμπρὸν καὶ χρυσεόν.
 καὶ χρυσὸς ἐξ ἀμοιβῆς, ἀμφὶ οἰς ἐπὶ χρυσεόν.
 ἐφ' ὅτ' ἡρώδης ἐκείνη, θρόνον αὐτοῦ ῥέθρον.
 κοσμοῦ τῶν ἀξίων μοῖραι, αὐτὰς τῶν προστῶν τῶν.
 καὶ καὶ δὲ ῥέθρον μοῖραι σκῆπτρον, ἐμπόρου γὰρ μοῖραι.
 κρομύδον πορφυρεῖ σκῆπτρον, σκῆπτρον αὐτὸν ἐργάταις.
 καὶ ῥέθρον τῶν μοῖραι, καὶ ῥέθρον αὐτὸν ἐργάταις.
 καὶ ῥέθρον τῶν μοῖραι, καὶ ῥέθρον αὐτὸν ἐργάταις. βασιλεὺς
 ἡμῖν ἐπὶ τῶν μοῖραι, οἱ καὶ τῶν μοῖραι αὐτὸν ἐργάταις. οἱ
 ἀνδράμειος καὶ χεῖρας, καὶ τῶν μοῖραι αὐτὸν ἐργάταις.
 καὶ αὐτὸς τῶν μοῖραι, καὶ τῶν μοῖραι αὐτὸν ἐργάταις.
 τοιοῦτοις ῥέθρον ἐργάταις, τοιοῦτοις ἐπὶ τῶν μοῖραι.

[illegible]

Paris, Bibliothèque Nationale 1770, 158^v. Schlußschrift in 15-Silbern. Der letzte Vers in marg. nachgetragen.

κρομυδὼ πόχειο, σχοινουρῖο, σκαφεῖο, ἀμπαρῖο.

ἔχουδεὼν βαλῖνια, καὶ λαγαυοῖα ρυπαῖα,

ἔλκεα καὶ εὐχέαι, καλὰ εἰς βανάσιο.

ὡς ἔσθλον ἐδίδωσαν, οἱ κεῖρον οἱ παῖδες.

ἀνδραγαθὴ καὶ χεῖρα, καὶ βορθοῖσιν μελῶς.

ἔλκεα, τοῖς δὲ αἵμασι, καὶ γλυκοῖσιν αἰσάνοι.

τοιοῦτοισι ἔργοις ἔχου, τοιοῦτοισι ἐπεργάζου.

πάντα μὲν αἰδέσθου, ἀξιοματῶν.

δεινὰ μὲν ἐφάνετο, καὶ κοῖνὰ μὲν οἶδα.

ἰατρὴ καὶ πάλαι παρὰ, καὶ τοῖς μὲν ἡγεῖο.

καὶ τὰ ρυπαῖα ὅσα, γλυκοῖσι τοῖς βαρβάροις.

ἢ ἐχούσιν ποταῖ, πόχειο καὶ οὐκ οἶδα.

ἀλλὰ ποῖ εἰς σῴωσιν, ὅρμον ἔχου ἡγεῖο.

ποταῖ καὶ ἀνδρῶν, χεῖρα ἀνέργου καὶ.

ἀνδρῶν καὶ ἀνδρῶν, γλυκοῖσι βαρβάροις.

ἀνδρῶν καὶ ἀνδρῶν, ἀνδρῶν μελῶς.

ὡς οὐδὲ γλυκοῖσι δωσαν, τοῖς βίαις διαπείσιν.

ἢ ἀνδρῶν ἐργῶν, τοῖς αἰετοῖς σκῆπτροι.

ποταῖ καὶ ἀνδρῶν, ἀνδρῶν καὶ ἀνδρῶν.

ποταῖ καὶ ἀνδρῶν, ἀνδρῶν καὶ ἀνδρῶν.

ποταῖ καὶ ἀνδρῶν, ἀνδρῶν καὶ ἀνδρῶν.

ποταῖ καὶ ἀνδρῶν, ἀνδρῶν καὶ ἀνδρῶν.

ποταῖ καὶ ἀνδρῶν, ἀνδρῶν καὶ ἀνδρῶν.

ποταῖ καὶ ἀνδρῶν, ἀνδρῶν καὶ ἀνδρῶν.

ποταῖ καὶ ἀνδρῶν, ἀνδρῶν καὶ ἀνδρῶν.

ποταῖ καὶ ἀνδρῶν, ἀνδρῶν καὶ ἀνδρῶν.

ποταῖ καὶ ἀνδρῶν, ἀνδρῶν καὶ ἀνδρῶν.

ποταῖ καὶ ἀνδρῶν, ἀνδρῶν καὶ ἀνδρῶν.

ποταῖ καὶ ἀνδρῶν, ἀνδρῶν καὶ ἀνδρῶν.

ποταῖ καὶ ἀνδρῶν, ἀνδρῶν καὶ ἀνδρῶν.

ποταῖ καὶ ἀνδρῶν, ἀνδρῶν καὶ ἀνδρῶν.

ποταῖ καὶ ἀνδρῶν, ἀνδρῶν καὶ ἀνδρῶν.

ποταῖ καὶ ἀνδρῶν, ἀνδρῶν καὶ ἀνδρῶν.

ποταῖ καὶ ἀνδρῶν, ἀνδρῶν καὶ ἀνδρῶν.

ποταῖ καὶ ἀνδρῶν, ἀνδρῶν καὶ ἀνδρῶν.

ποταῖ καὶ ἀνδρῶν, ἀνδρῶν καὶ ἀνδρῶν.

ποταῖ καὶ ἀνδρῶν, ἀνδρῶν καὶ ἀνδρῶν.

ποταῖ καὶ ἀνδρῶν, ἀνδρῶν καὶ ἀνδρῶν.

ποταῖ καὶ ἀνδρῶν, ἀνδρῶν καὶ ἀνδρῶν.



τοῦ δοξασ, ὁ τῆς αὐτοῦ φιλοφροσύνης κατέχετο-
 δυνάμειν βλάστησ, ὁ τοῦ ἐχέουσ φημι βωάνυμος
 ἰωάννης. Εὐλόγησε τοῦ Θεοῦ αὐτοῦ χειρὸς αὐτοῦ, μί-
 ρα δαμνίχῃ βλάστη. Εὐλόγησαν ἰστέων αὐτοῦ ἀποπύ-
 λω. ὡς οἱ παρὰ τὸν τὸ κατὰ τρυφὴν τῶν, ηθι-
 νῶν τὸν θῆ τοῦ οὐτο τοῦ δοξάσοντας αὐτὸν, πολλοῖ
 τῶ παλαιοῖ δοξάσοντας, Εὐχαρίστοις ἐδόξασαν
 χεῖρας. ὡς καὶ ἡμεῖς τῶν παρὰ τὴν ἡμεῖς προ-
 σοιτέον Εὐχαρίστοις, δοξάσοντας πατέ-
 ρα καὶ υἱὸν καὶ ἅγιον πνεῦμα, τῶν-
 μέαν ἐν τρισὶ θεότητε καὶ-
 δὲ ἀμὲν. νῦν καὶ ἀχ, καὶ-
 εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰ-
 ῶνων, ἀμήν. -



μήνι τῶ αὐτοῦ, ἡγ'.

Λίος τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμεῶν ἰωάννου ἀρχιε-
 πσκοῦ καὶ κωνσταντίνου πάππου τοῦ χριστοῦ μου.

Εὐχόγησον, πάτερ. -

Καὶ πάντων μετὰ τὸν κατὰ θῆν παρὰ τεισμένων ὁ-
 βίος. τοῖς εἰσεβέσιν ὁ φερίματός. οὐχ ὡς
 παρὰ δειγμα μόνον καὶ τύπος, ἀλλὰ καὶ παρὰ ἀν-
 σις ὑπαρχων εἰς ἀρετῇ. βλάστη γὰρ τὴν κέντρον
 ἐν ἡσὶν ἁγίου, καὶ δὴ ἀφ' ἡμῶν εἰς τὴν εἰσοβί-
 λην παρὰ τῶν ἡμεῶν. ὁ δὲ ἐχέ τοῦ χριστοῦ
 μου πατρὸς καὶ μαῖλλον εἰς τὴν ἀλλων
 ἡ δὲ μὲν ἀκούσαι, σοτήριος δὲ μεμύσασθαι ἡ.
 ὁ φερίμος. ἀνὴρ γὰρ ἐκείνος, οὐ μόνον εἶχε
 τῶν γὰρ ἡν χριστοῦ τῶν ἀκούοις, ἀλλὰ καὶ

ἐνέμοι, ἡμῶν παρὰ χεῖρας ἐν σοὶ. καὶ σκῆπτρόν
 ὑπαυτῆος, ἡμῶν σκέπασα καὶ θυγάτηρ αὐτοῦ
 ἐνέμοι. καὶ οὐ μὲν βλάψῃς με δυνάστη ἐν αὐ-
 τῇ, ἡμῶν δὲ οὐκ ἐστὶν καταβιβάζουμαι ἀπ' αὐτῆς.
 νῦν μὲν οὖν ἐν βούλῃ σου κατὰ εἶπός σου καὶ ἐν ἀν-
 νύγμῳ σου, τό τε δὲ ἐν ὅλῃ τῇ ἀγάπῃ ὅλονσε
 τὸν ἀκόσμῳ ὄντα, καὶ οὐκ ἐστὶν αἰσθάνεσθαι
 βιώσαντα. ὅτι σοὶ πρὸς πάντας εὐχαρι-
 στεῖα, δόξα κράτος τιμὴ καὶ προσκύνησις,
 τῷ πατρὶ καὶ τῷ υἱῷ καὶ τῷ ἁγίῳ πνεύματι,
 νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς ἀπείρου.
 ~: τῆς τοῦ ἀγῶνος ἀμελῆς:~
 + δόξα σοι ὁ θεὸς. + δόξα σοι ὁ θεός. + δόξα σοι ὁ θεός.

εἶπὸς τοῦ θεοῦ σαρκώσεως, ἀφ' οὗ θ'.

ὁ πατρὸν βιβλίον ἐγρέφει ἐν ἡμερικῇ
 αὐγῇ τῇ ἀρχαίᾳ τοῦ εὐαγγελίου καὶ τῶν
 σχολαστικῶν ἐλαχίστου, ἱερογλύφου
 τῆς ἀρχαίας τοῦ πνεύματος. ἐν ἑτέρῃ
 τῇ ἀρχαίᾳ: καὶ τῷ θεῷ δόξα:~

[illegible]

γ Λέγουσι ἰδοὺ λέγουσι· ἐπὶ τῷ αὐτῷ στοιχείῳ = +
 $\gamma = \alpha + \phi + \eta'$. ἔγραψεν τὸ πρῶτον = +
 γ εἰς ἡμετέραν ἀνάμνησιν. +
 γ Νῦν ὁ Θεανύκτου κισσίου ἡγεμονίᾳ +
 γ Ὁρώμας τοῦ υἱοῦ. +
 + + + + + + +

[illegible]

ἰσθύνει μου το γένος σου ὁ κύπριος, περὶ
χρείας μοι τῆς γαλικῆς χαρμίνης :-

Ποοο, Λεον.

Μέλλοντες ἡμῶν πειρασμοῦ χαρισθῶν, οἳ οἱ, ἵε
πρὸ ἡμῶν ἰδὲν μοι καὶ ἡλθάντων, οἳ, ἵε πρὸ ἡμῶν ὄ-
δει ἡ τὸν χρόνον λατρεῖν, ἀνθρώπων εἰπεῖν ἰσχυρίσ-
των, πρὸ τοῦτον ὅροι ἐκείνων ἀποδοῦμαι. καὶ πρὸ τῶν

(vgl. Appendix: Die Handschriften der Hieronymos Tragodistes, oben S. 28ff.)

- 1 (zu S. 28): Paris, Bibliothèque Nationale, Ancien fonds grec 1391, f. 240^v
- 2-3 (zu S. 28): Paris, Bibliothèque Nationale, Ancien fonds grec 1770, f. 158^{r-v}
- 4 (zu S. 29): Vat. Palat. gr. 397, f. 110^v
- 5-6 (zu S. 30): Monac. gr. 143, f. 156^v, 237^r
- 7 (zu S. 30): Monac. gr. 117, f. 311^r
- 8 (zu S. 30): Monac. gr. 189, f. 167^v
- 9 (zu S. 30): Sin. gr. 1764, f. 7^v

Für die Anfertigung von Photographien bzw. Mikrofilm sei der Bibliothèque Nationale/Paris, der Biblioteca Apostolica Vaticana, der Bayerischen Staatsbibliothek/München und der Library of Congress/Washington gedankt.